الآداب العالميـة

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق
العدد 136 خريف 2008 السنة الثالثة والثلاثون

«الآداب العالمية»

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر، تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي، ومجالات النقد والبحث الأدبي..

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ المزة ـ أوتستراد ـ ص. ب: 3230
هاتف 6117240- 6117241- 6117242- 6117243

البريد الإلكتروني
E-mail: aru@tarassul.sy / aru@net.sy
الموقع الإلكتروني
http://www.awu-dam.org

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب		250	ل.س
داخل القطر	أفراد	300	ل.س
	مؤسسات	900	ل.س
داخل الوطن العربي أفراد		600	ل.س أو 15 دولار
	مؤسسات	2000	ل.س أو 25 دولار
خارج الوطن العربي أفراد		900	ل.س أو 20 دولار
	مؤسسات	2000	ل.س أو 40 دولار
الدوائر الرسمية داخل القطر		200	ل.س
الدوائر الرسمية في الوطن العربي		350	ل.س أو 20 دولار
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي		500	ل.س أو 25 دولار

للنشـــر في
الآداب العالميـة

تأمل هيئة تحرير «الآداب العالمية» من السادة الأدباء والمترجمين الذين يرغبون بالنشر فيها مراعاة الآتي:

- أن ترفق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

, ,

أصداء!

رئيس التحرير

من يعمل يخطئ؛ مقولة اعتدنا على تردادها، وهي تحمل أبعاداً يمكن التكهن بها، والوقوف عندها؛ ولعل أقرب ما يثار بشأنها، أن من لا يعمل لا يخطئ، وهذا ليس توصيفاً عابراً؛ بل يعني أن من لا يعمل، لا يقارن بمن يعمل، وبالتالي هو خارج التقويم، خارج الاهتمام، خارج الحياة! وهذا بحد ذاته عقاب دنيوي شديد. لكن هذا الأمر يقودنا إلى تساؤل ملح: هل يجوز أن يتساوى من يعمل مع من لا يعمل؟! وإذا كان الجواب البدهي عدم جواز ذلك، هل من الحق أن يتساويا في العقاب؟! ولماذا لا يُهتَمُّ بالذين يعملون، حتى إن كان ذلك عن طريق ذكر الأخطاء التي يرتكبونها في أثناء قيامهم بأعمالهم؟! ناهيك عن امتداح من يستحق وما يستحق!

إن الخطأ حاصل حتماً، لأن ما من عمل كامل تماماً؛ ويختلف هذا الخطأ بين مقصود وغير مقصود، وأعتقد أن الخطأ المقصود

خارج المقولة التي ابتدأنا بها الكلام، لأنه فعل تخريبي يستوجب المواجهة والحساب من دون إبطاء؛ أما الخطأ غير المقصود فمجالاته واسعة، وحالاته متعددة،؛ فالإهمال غير المقصود والاستسهال والغفلة والسهو.. يمكن أن تصيب العامل في أي ميدان، كما يتعلق بعض الأخطاء بخصائص العمل وظروفه في الحالات العادية والطارئة.

وليس قصدنا هنا البحث في أنواع الأخطاء وتحديد ما يمكن التسامح بشأنها، وتلك التي تتطلب العقاب، بصرف النظر عن تفاصيل ذلك؛ وليس المقصود الدعوة إلى تصيّد الأخطاء هنا أو هناك؛ بل الأهم من كل ذلك أن ينال العمل أياً كان تقويماً أو اهتماماً. وكلما كان ذلك التقويم موضوعياً، ناجماً عن خبرة ورغبة حقيقية بالنجاح، وسعي جاد للتطوير والتقدم وتحقيق الإنجاز، كان الأمر أفضل والنتيجة أجدى.

ويمكن أن يأتي التقويم ممن هم غير مكلفين به؛ أي أن المهتمين في أي مكان يمكن أن يدلوا بآرائهم في هذا الموضوع المنجز إذا ما وصل إليهم، واطلعوا عليه، ولا سيما إذا ما كان العمل غير مخصص لأناس محددين، كما هي الحال في مواضيع الثقافة عموماً والأدب خصوصاً؛ فهناك متلقون مختلفون ومتغيرون ومتباعدون، ولا بد أن يكون لكل منهم رأي ما تكوّن لديه من متابعته للعمل واهتمامه بمجالاته. ولا شك في أن من المحفزات الرئيسية لإبداء الرأي جودة المادة وأهميتها

وجديتها، وقد يكون من المعتاد أكثر الاحتفاظ بالآراء الإيجابية، وعدم البوح بها، ويجاهِرُ بالكلام من لديه ملاحظات سلبية، ويختلف مستوى التعليق وموضوعيته وعمقه وجدارته باختلاف المعلقين، وهذا طبيعي أيضاً. وقد يكون الأمر غير ذلك، فتكون الآراء قاسية، والانتقادات لاذعة، تتجاوز الأخطاء التي يمكن أن تكون واردة، إلى النيّات والافتراضات، وقد تصل إلى حدّ التجريح الشخصي، وتعمّم ذلك على أحوال صاحب العمل خارج مجال العمل، وقد تأتي على تاريخه وسيرته وخصاله. وهذا يحدث أيضاً، ويمكن ملاحظته ومتابعته بمرارة. لكن أن يمر العمل المنشور على الملأ من دون أي تعليق، أو نقد حتى لو كان جارحاً، فذلك مدعاة للعجب والأسى والإحباط. كما يحدث لكتب بحثية ونقدية، وكتب إبداعية في القصة والرواية والشعر والمسرح، وكتب مترجمة في مختلف الأجناس الأدبية، ودوريات ثقافية منوعة أو متخصصة. لكن هذا لا يعني بالضرورة أن العمل الذي لم يحظَ بالاهتمام لا يستحق التعليق؛ فقد اعتدنا ألا نقوم بعمل من دون تكليف أو أجر، واعتاد الكثيرون أن يحتفظوا بآرائهم لأنفسهم، أو للمقربين منهم، حفاظاً على العلاقات والصداقات والمكتسبات، وخوفاً من المواجهات، وقد تحمل بعض الآراء رسائل تواصل أو تقارب، أو دعوات للتعامل بالمثل، فتبتعد في الإعجاب والتقريظ عن الموضوعية، وقد تختلف آراء الشخص نفسه حسب الظروف والمواقف إلى درجة التناقض، وفي هذا غصة وخيبة.

لكن المرارة ليست أقل حين يُتجاهل العمل، فلا يتحدث أحد به أو عنه، أو قد لا يتعدى الأمر بضع كلمات مجانية عابرة، لا تغني ولا تسمن حتى إن كانت مادحة أو معجبة.

إن من المفيد أن تطرح الآراء بما يكتب وينشر، ومن المرغوب والمجدي أن يتعرف أي منا إلى أصداء أعماله، سلبية كانت أم إيجابية، والأفضل أن تتضمن الحالين؛ لأن في أي عمل قدراً من الجودة لا ينبغي الإقلال من قيمته، ولا المبالغة في إعطائه أكثر مما يقتضي التشجيع والتحفيز، ولأن فيه قدراً آخر من الإخفاق لا بأس من الإشارة إليه، من دون تضخيمه وتثبيط العزائم بسببه. إن من المهم المبادرة إلى إبداء الرأي مكتوباً أو شفوياً، ومن الأفضل أن يصل ذلك إلى صاحب العمل، فيستطيع أن يكوّن صورة عن العمل الثقافي الذي أنجزه من مقارنة الآراء بعضها بالبعض الآخر، وتقاطعها وتراكمها، ويفكر في قيمة ما ينجز، وأهمية متابعته، وسبل تطويره، وتصويب الأخطاء، واستمرار الخطو في الطريق الأكثر معرفة وجدية وجدوى. ■

*** غسان كامل ونوس**

أ- الدراسات

, ,

التحليل النفسي واللغة(*)

جوليا كريستيفا

ت: د. زياد عز الدين
العوف

بين يدي الترجمة

اللغة ظاهرة مركبة، يتجلى ذلك فيما تنطوي عليه من خصائص صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية وتداولية، فضلاً عن أبعادها الفلسفية والنفسية والاجتماعية المتصلة بجوهرها الإنساني ـ الاجتماعي ذاته.

فيما يخص محور هذا البحث، فإن العلاقة بين اللغة وعلومها من جهة، والدراسات النفسية من جهة أخرى، ليست بالأمر الطارئ المستجد. بيد أن الجديد في هذا المجال إنما هو هذا المنظور المختلف الذي أخذت تتبدى فيه هذه العلاقة مع «مدرسة التحليل النفسي» التي أسسها (فرويد) وسار على هداها (لا كان) من بعده؛ حيث نقف على هذا التفاعل العلمي الخلاق بين كل من التحليل النفسي واللسانيات البنيوية على وجه الخصوص. نلمس ذلك في تأكيد (لاكان) مفهوم «الخطاب»، مما أعاد الاعتبار إلى تفاعل اللاشعور ـ بوصفه «سلسلة دالة» ـ مع الموضوع، بهدف الوصول إلى استكناه «لاشعور اللغة».

أما (جوليا كريستيفا) ـ مؤلفة الكتاب المأخوذ منه هذا الفصل ـ فهي من الأسماء اللامعة في عالم الإنسانيات والنقد والسيميائيات؛ فقد أسهمت بقسط وافر. في هذه المجالات جميعها، وكانت إسهاماتها دالة ومبتكرة في معظم الأحيان. ولاشك أن المشتغلين بالفكر والنقد والثقافة في عالمنا العربي يذكرونها بكل التقدير كلما ولجوا إلى «علم النص»، وكلما اعتمدوا تلك المفاهيم والمصطلحات النصية، التي باتت آية

(*) J. Kristeva, «Psychanalyse et langage» In: Le langage, cet inconnu, Paris, Seuil, 1981, (Points no 125), PP. 263-275.

من آيات الحداثة النقدية وبخاصة «التناص» الذي يعود الفضل في صوغه وتحديد خصائصه إلى من نحن بصدد الإشادة بجهودها: (جوليا كريستيفا).

المترجم

سبق أن رأينا أن اللسانيات المعاصرة قد التزمت بمسارات قادتها نحو وصف دقيق، بل رياضي، للبنية الشكلية لنظام اللغة. إلا أن هذا لم يكن الأسلوب الوحيد الذي اتخذته العلوم الحالية لتناول اللغة، فقد كانت اللغة في مركز الدراسات السيكولوجية أيضاً. ودراسات التحليل النفسي بخاصة، وذلك بوصفها نظاماً دالاً تتكون فيه الذات المتكلمة أو تتلاشى.

نستذكر أن المشكلات السيكولوجية التي تطرحها اللغة، قد شغلت بعض علماء اللغة منذ مطلع القرن. إلا أن علم اللغة قد تخلى عن هذا الانشغال فيما بعد.

لكن الفلاسفة وعلماء النفس استمروا في استكشاف اللغة بغية دراسة الذات المتكلمة فيها. من بين المدارس السيكولوجية الحديثة التي تحيل إلى الاستعمال اللساني من أجل تحليل بنيات التحليل النفسي، تجب الإشارة قبل أي شي آخر إلى مدرسة (بياجيه PIAGET)، وإلى علم النفس الوراثي جميعه.

إن جميع البحوث المتعلقة باكتساب الطفل اللغة، والمقولات المنطقية التي يطورها في أثناء نموه من أجل فهم العالم، قد كانت موجهة دائماً نحو اللغة، وكانت تلقي الضوء على آلية عملها، بينما كانت اللسانيات الشكلية غير قادرة على ذلك.

لكن اللحظة الأساسية لدراسة العلاقة بين الذات ولغتها قد تحددت ـ دون شك ـ قبل بداية القرن العشرين، بالعمل العلمي الأستاذي لـ (فرويد FREUD 1939 - 1856) الذي فتح منظوراً جديدًا لتمثيل آلية العمل اللغوية، الذي أثار الاضطراب في المفاهيم الديكارتية التي يستند إليها علم اللغة الحديث.

إن انعكاسات عمل فرويد ـ التي لا يمكن قياس مداها حتى الآن ـ هي من أكثر الانعكاسات أهمية، وهي مما طبع فكر عصرنا.

إن مشكلة العلاقات الوثيقة بين التحليل النفسي واللغة مشكلة معقدة، ولن نتناول هنا إلا بعضاً من مظاهرها. لنشر في البداية إلى حقيقة أن التحليل النفسي يجد موضوعه في كلام المريض. ليس للتحليل النفسي من وسيلة أخرى، من حقيقة أخرى في متناوله، لاستكشاف آلية عمل شعور أو لاشعور الذات سوى الكلام، سوى بنياته وقوانينه؛ إذ هنا يكتشف التحليل النفسي وضعية الذات.

في الوقت ذاته، يعد التحليل النفسي كل عرض لغة ما: يصنع منها ـ إذاً نوعاً من نظام دال؛ حيث يجيب عليه رصد قوانينه المشابهة لقوانين لغة ما.

بالمثل، يعد الحلم الذي يدرسه (فرويد) نظاماً لغوياً قبل أي اعتبار آخر، ما يوجب فك شفرته؛ بل هو ضرب من الكتابة ذات قواعد شبيهة بتلك التي للكتابات التصويرية (الهيروغلفية).

هذه الفرضيات المبدئية تجعل التحليل النفسي غير منفصل عن عالم علم اللغة. بالمقابل، فإن مبادئ التحليل النفسي ـ مثل اكتشاف اللاشعور، قوانين عمل الحلم، وغيرها ـ تعدل بشكل عميق المفهوم الكلاسيكي للغة.

إذا كان الطبيب النفسي يبحث عن تشوه عضوي ليجعله سبباً لاضطراب ما، فإن المحلل النفسي لا يحيل إلا إلى قول الذات؛ لكن ليس من أجل كشف «حقيقة» موضوعية قد تكون السبب في الاضطرابات. يصغي المحلل النفسي باهتمام كبير إلى الواقعي كما الخيالي فيما تقوله الذات؛ إذ إن هذا وذاك له حقيقة خطابية متماثلة.

إن ما يكتشفه في هذا الخطاب، إنما هو الباعث اللاشعوري أولاً، ثم الشعوري إلى حد ما. هذا الباعث الذي يولد الأعراض.

وما إن يتم الكشف عن هذا الباعث، حتى يشير كل سلوك عصبي إلى منطق واضح، ويبدو العرض بوصفه رمزاً لهذا الباعث الذي عثر عليه أخيراً.

من أجل فهم الحياة النفسية جيداً، فإن من اللازم الكف عن المبالغة في تقدير الشعور. يجب أن نرى عمق كل حياة نفسية في اللاشعور. يشبه اللاشعور دائرة كبيرة تحيط بالشعور، بوصفه دائرة أصغر. إنه لا يمكن أن نرى فيها واقعة شعورية دون مرحلة لاشعورية سابقة لها، بينما يتمكن اللاشعور من تجاوز مرحلة الشعور وامتلاك قيمة نفسية، على الرغم من ذلك. كتب (فرويد) قائلاً:

«اللاشعور هو النفساني ذاته وحقيقته الأساسية» (فرويد ـ تفسير الأحلام).

إذا ما تمثل بوصفه رجوعاً عمودياً، أو تاريخياً، داخل ماضي الذات (ذكريات، أحلام، إلخ) فإن هذا البحث عن الدافع اللاشعوري ضمن ومن خلال الخطاب، يتم في الواقع ضمن ومن خلال سياق خطابي أفقي، ويتمثل في العلاقة بين الذات والتحليل.

نجد في فعل التحليل النفسي سلسلة: الذات ـ المخاطب، وكذلك الواقعة الأساسية القائلة بأن كل خطاب موجه نحو آخر. «ليس ثمة من كلام دون جواب حتى لو لم يصادف إلا الصمت. هناك مستمع مفترض».

(جاك لاكان - JACAN k كتابات، 1966)

يقول (لاكان) فيما بعد: ألا يتعلق الأمر ـ بالأحرى ـ بحرمان جوهري في خطاب الذات نفسه؟ ألا تلزم الذات نفسها بنوع من التخلي المتعاظم عن هذا الوجود ذاته؟ حيث تنتهي الذات بالإقرار بأن هذا الكائن لم يكن أبداً سوى صنيعها في الخيال، وبأن هذا الصنيع يفتقر في ذاته إلى أي تأكيد؛ ذلك أنه داخل هذا العمل لإعادة بناء الذات الأخرى، تجد الذات من جديد الاستلاب الأساسي الذي جعلها تتشكل بوصفها ذاتاً أخرى، والذي

حرمها من أن تنتحل من ذات أخرى. هذه «الأنـا» هـي جوهر الحرمـان، يتم ذلك بفضل التصوير الصـادق الذي يضفي تماسكاً علـى فكرة التقويم التـي لا تتوصـل إلـى استخلاص جوهرهـا، وكـذا علـى فكـرة الحـالات والدفاعات التـي لا تمنـع مـن تـأرجح منزلتهـا، وكذلك فكـرة الاحتضـان النرجسي التي تعمل على نفخ الروح فيها.

لقد جعلت نظرية (لاكان) من دراسة اللاشعور علماً من العلوم، وذلك باستجواب مكـان الآخـر (مكـان المحلل فـي فعل خطـاب الذات الخاضـعة للتحليل)؛ إذ إنهـا تحدد لـه الأسس التـي يمكن للخطـاب أن يتناولهـا بشكل علمي، وذلك من خلال الصيغة التي أصبحت مشهورة من الآن فصـاعداً: «لاشعور الذات هو خطاب الآخر».

لا يتعلق الأمر إطلاقاً، هنـا، بقصر فعل الخطـاب علـى حدود العلاقـة: ذات مستقبل، كمـا تفعل عـادة، نظريـة الاتصـال. يلاحظ التحليل النفسـي «أصداء متجاوبة لشبكات الخطـاب المتواصلة فيمـا بينهـا، ممـا يشير إلـى وجود» كلي للخطـاب الإنساني «الذي سيتناوله العلم يومـاً مـا، دون شك، بكل تعقيداتـه. بهذا المعنـى، فـإن التحليل النفسـي لـم يقطـع سوى الخطـوة الأولى بإقامة البنية الثنائية للذات ولمخاطبها، هذا مـع ملاحظـة أنـه» هذا هو المجال الذي تستقطب فيـه خبرتنـا فـي علاقـة ثنائيـة، ظاهريـاً فحسـب، لأن كل وضعية لبنية الذات وفق عبـارة ثنائيـة فقط، تكون غير متوازنـة نظرياً، إذ تنهار لدى التطبيق .

تستخدم الذات المتكلمـة اللغـة ـ ضـمن البنيـة التـي تـم تحديد خطوطهـا لفعـل الخطـاب ـ لتبنـي مـن خلالهـا تركيب خطابهـا أو منطقـه: إنهـا لغـة (ذاتية، شخصية) داخل اللغة بوصفها (بنية اجتماعية محايدة). «هكذا إذاً، تستخدم اللغة بوصـفها كلامـاً، متحولـة إلـى هذا التعبير الملـح عن الذات، وهو ما يشكل شرط الحوار.

تزودنـا اللغـة بـأداة الخطـاب؛ حيـث تتحـرر وتتخلـق شخصـية الـذات، وحيث تتوصـل إلـى الآخـر وتتعـرف إلـى نفسـها مـن خلالـه». (بنفينيست

BENVENSTE) «ملاحظات حول آلية عمل اللغة في الاكتشاف الفرويدي» في كتابه: مشكلات علم اللغة العام).

هذا يعني أنه يجب ألا تتداخل اللغة التي يدرسها التحليل النفسي مع هذا النظام الشكلي الذي هو (اللغة): موضوع علم اللغة الحديث. إن اللغة بالنسبة إلى التحليل النفسي إنما هي نظام دال، لنقل إنه ثانوي، يستند إلى اللغة، كما أنه على علاقة واضحة مع مقولاتها، لكنه يرصف فوقها منظومة خاصة، منطقاً نوعياً.

يلاحظ (بنفينيست) أنه يمكن الدخول إلى النظام الدال للاشعور عبر النظام الدال للغة من خلال خطاب الذات. يقول: «يتعلق الأمر بما فوق اللغة؛ إذ تستخدم دوال مكثفة للغاية، تنتمي في اللغة المنظمة، إلى وحدات الخطاب الكبرى - بالأحرى - وليس إلى الوحدات الصغرى».

لقد كان (فرويد) أول من عين الطبيعة بالغة التكثيف لدوال النظام الرمزي للحلم (أي اللاشعور)؛ إذ اعتبر نظام الحلم مناظراً لذلك الذي لمخطوط مشفر، أو لكتابة تصويرية، يقول: «يمكن القول بأن التصور في الحلم - وهو بالتأكيد لم يحدث ليفهم - ليس أصعب إدراكاً على القراء من الكتابات التصويرية».

عمل الحلم Le travail du rêve

ويقول فيما بعد: ((غالباً ما يكون لرموز الأحلام عدة معان، وفي بعض الأحيان، كثير من المعاني، إلى درجة أن السياق وحده هو الذي يزودنا بالفهم الدقيق، كما في الكتابة الصينية. يسمح الحلم، بفضل ذلك، بتأويلات متعددة، كما أنه يمكن أن يتمثل أفكاراً متعددة ودوافع للرغبات، غالباً ما تكون ذات طبيعة مختلفة جداً، من خلال مضمون واحد)).

لتوضيح منطق الحلم هذا، يحيل (فرويد) على مثال لتأويل الحلم منقول عن (أرخميدس)، وهو يستند إلى تلاعب بالألفاظ. يقول في ذلك: «يبدو لي أن (أريستاندر) قد أعطى شرحاً ساراً جداً للاسكندر المكدوني؛ حيث

كان هذا الأخير يحاصر (طروادة TYR) نافد الصبر، فتولد لديه في لحظة من الاضطراب الشعور بأنه يرى حيواناً أسطورياً (Satyre يرقص فوق رأسه، وصادف أن كان (أرستاندر) في ذلك الوقت، في ضواحي طروادة مع حاشية الملك، فقام بتفكيك العبارة: حيوان أسطوري satyre إلى لفظين، هما: àtoi TYR ـ لك طروادة ـ وتوصل إلى أن الملك الذي يحاصر طروادة سيستولي على المدينة قريباً» ويضيف (فرويد): «فيما عدا ذلك فإنه كما يلاحظ (فيرنزي Ferenczi) بحق لكل لغة الحلم الخاص بها».

لقد صغنا هنا المبدأ الأساسي لتفسير الحلم في التحليل النفسي؛ ذلك المبدأ الذي سيطوره ويدققه (فرويد) في عمله اللاحق. لكن من الممكن اختزاله بوصفه استقلالاً نسبياً للدال الذي ينزلق تحته مدلول غير متضمن بالضرورة ضمن الوحدة الصوتية ـ الصرفية، كما تتمثل في الملفوظ[1] الذي تم إبلاغه.

في الواقع، إن كلمة (Satyre) في اللغة الإغريقية عبارة عن وحدة لغوية لايمتلك مقطعاها في حد ذاتهما معنى ما. والحال، أنه يمكن للدالين: (Sa) و (tyre)، المكونين لكلمة (Satyre)، أن يشيرا، خارج هذه الوحدة اللغوية، إلى مدلول آخر؛ أي إلى مدينة (طروادة TXR)، الذي يمثل فتحها المرتقب باعث حلم الذات. هناك إذاً وحدتان دالتان توجدان، وفق منطق الحلم، مضغوطتين في وحدة واحدة يمكن لها أن تنطوي على مدلول مستقل (عن ذلك الذي لمكوناتها)؛ مدلول يمكن تمثيله بواسطة صورة؛ أي الحيوان الخرافي (le satyre).

يستخلص (فرويد) بتحليله لعمل الحلم ثلاث عمليات أساسية تحدد آلية عمل اللاشعور بوصفه «لغة»، هي: انتقال، تكثيف وتصوير.

فيما يخص التكثيف، يلاحظ (فرويد) أنه «عندما تتم مقارنة محتوى الحلم بأفكار الحلم، فإن ما يلاحظ أولاً هو أن هناك عملاً ضخماً للتكثيف.

---

(1) الملفوظ: فعل اتصال منجز مكتف بنفسه (المترجم).

الحلم مختصر فقير، موجود، بالمقارنة مع اتساع وثراء أفكار الحلم ... » يمكن الظن بأن (التكثيف) يعمل من خلال «طريق الحذف؛ إذ ليس الحلم ترجمة حرفية، جزءاً بجزء، لفكرة الحلم. بل هو إعادة صياغة ناقصة جداً وموجزة جداً»، لكن الأمر يتعلق هنا بما هو أبعد من مجرد حذف؛ إنه يتعلق بدمج (كما هو الشأن في Satyre)؛ حيث يمكن لأفكار الحلم أن تتلاقى بأعداد كبيرة، ذلك لأنها تقدم معاني متعددة للتأويل.

يمكن شرح الواقعة التي تفسر كل ذلك بطريقة أخرى أيضاً، فنقول: «إن كل عنصر من عناصر محتوى الحلم مجدد بشكل مفرط، بما أنه متمثل لمرات عدة في أفكار الحلم». أدخل (فرويد) ـ هنا ـ مفهوم (التحديد المفرط) الذي سيغدو مفهوماً لا غنى عنه لكل تحليل لمنطق الحلم وللاشعور، ولكل نظام دال يرتبط بها.

يؤدي مبدأ (الانتقال) دوراً أقل أهمية في تشكيل الحلم. «إن ما هو أساسي بشكل ملحوظ، لأفكار الحلم، لايتم تمثيله في الحلم على الإطلاق في بعض الأحيان. يتمركز الحلم بشكل مختلف؛ إذ ينتظم محتواه حول عناصر أخرى، ليست هي بأفكار الحلم». فبواسطة هذا (الانتقال) لايكون مضمون الحلم سوى تحريف للرغبة الموجودة في اللاشعور، والحال، أننا نعرف مسبقاً التعريف، ونعلم أنه من عمل الرقابة التي يمارسها أحد المحافل النفسية على المحفل الآخر؛ (فالانتقال) إذاً، هو أحد وسائل التحريف الأساسية.

بعدما أثبت أن «التكثيف والانتقال هما العاملان الأساسيان اللذان يحولان مادة أفكار الحلم الضمنية إلى محتواه الظاهر»، شرع (فرويد) في تأمل «طرق تصوير الحلم»، فلاحظ أن «الحلم يعبر عن العلاقة الموجودة بالتأكيد بين جميع أجزاء أفكاره موحداً عناصرها في واحد كليّ: لوحة، أوسلسلة من الأحداث، فيمثل العلاقات المنطقية باعتبارها علاقات متزامنة؛ تماماً، مثلما يجمع الرسام في لوحة واحدة، كل من

ينتمي إلى مدرسة (الأيثينين)، أو مثلما يجمع (برناسي)[1] كل الفلاسفة أو كل الشعراء، في حين لم يكن لهؤلاء أن يجتمعوا معاً في هذه الشروط؛ فهم يشكلون - بالنسبة للفكر - مجتمعاً من هذا النوع ». إن العلاقة المنطقية الوحيدة التي سيستخدمها الحلم - كما هو شأن لغة رمزية ما كالصينية - ستكون مبنية بواسطة التطبيق الرمزي البسيط؛ أي كما يقول (فرويد)، بوساطة: المشابهة التوافق، الاتصال، «كما هذا...».

يشير (فرويد)، في مكان آخر، إلى خاصية أخرى لعلاقات اللاشعور: إنه لا يعرف التناقض، إن قانون الشخص الثالث المستبعد غريب عنه. تبرهن الدراسة التي خصصها (فرويد) (للإنكار) على آلية عمل النفي خاصة في اللاشعور.

فمن جهة، يلاحظ (فرويد) أن «إتمام وظيفة المحاكمة العقلية لم يصبح ممكناً إلا من خلال تكوين رمز النفي». بيد أن نفي ملفوظ ما يمكن أن يدل، انطلاقاً من اللاشعور، على الاعتراف الظاهري بكبته، دون أن يكون المكبوت مقبولاً من قبل اللاشعور: «لا يوجد أي برهان أقوى في الدلالة على توصلنا إلى اكتشاف اللاشعور، سوى أن الشخص موضع التحليل النفسي يقوم برد فعل متمثل بهذه العبارة: «أنا لم أفكر في هذا»، أو ربما: «أنا أبعد ما أكون عن التفكير في هذا» انطلاقاً من ذلك، يلاحظ (فرويد) بأن النفي، بالنسبة للاشعور، ليس رفضاً؛ بل تكوين لما يعطي بوصفه منفياً. ثم يستنتج: «هذا الشكل في فهم الإنكار يرتبط تماماً بعدم اكتشاف أي «لا» في التحليل، انطلاقاً من اللاشعور..».

يلاحظ جيداً بأن الحلم، بالنسبة إلى (فرويد)، لا يختزل إلى رمزية ما؛ بل هو لغة حقيقية؛ أي: نظام من العلاقات؛ بل هو بنية من البنى، بما لها من تركيب ومنطق خاص بها. يجب الإلحاح على هذه (الطبيعة

---

(1) البرناسية (PARNASSE) حركة أدبية فرنسية في أواخر القرن التاسع عشر وتطورت عن مدرسة «الفن للفن».

التركيبية) لرؤية (فرويد) للغة، وهو ما تم السكوت عنه، غالباً، لصالح التأكيد على الرمزية الفرودية.

واقع الحال، أن (فرويد) عندما يتحدث عن لغة، فإنه لا يقصد نظام الخطاب فحسب؛ حيث يتم بناء الذات وهدمها؛ إذ أنه فيما يخص دراسة الاضطرابات العقلية القائمة على التحليل النفسي، فإن الجسم نفسه يتكلم. لنستذكر أن (فرويد) قد أسس (التحليل النفسي) انطلاقاً من الأعراض الهستيرية التي عرف أن يرى فيها «أجساماً ناطقة». إن العرض الجسماني يتأكد تحديده بواسطة شبكة رمزية معقدة،

بواسطة لغة يتعين حصر قوانينها التركيبية لكشف العرض. يقول (لاكان): «إذا ما علمنا أن نتتبع، داخل نص التداعيات الحرة، التفرع المتصاعد لهذا السليل الرمزي لكي نرصد فيه الأماكن التي تتقاطع فيها الأشكال مع عقد بنيانه، فإنه من الواضح سلفاً أن العرض يتكشف بشكل كامل في تحليل لغوي ما. ذلك لأنه هو نفسه مبني بوصفه لغة. إنه لغة يتعين استخلاص الكلام منها».

إننا لم نوضح هنا سوى القواعد المبسطة لآلية عمل لغة الحلم واللاشعور، كما اكتشفها (فرويد). لنؤكد مرة أخرى أيضاً أن حقيقة هذه اللغة غير متطابقة مع اللغة التي يدرسها علم اللغة، لكنها تصنع في هذه اللغة. لنشر من ناحية أخرى إلى أن هذه اللغة ذاتها لا توجد، واقعياً، إلا داخل الخطاب الذي بحث (فرويد) عن قوانينه. إن البحث (الفرويدي) يوضح، بالنتيجة، خصائص لغوية لن يتوصل إليها أبداً أي علم لايضع الخطاب في حسبانه. إن النظام الدال الذي يدرسه (فرويد) هو، في الآن ذاته، لغة داخلية ولغة ماورائية؛ لغة لها بعد كوني «يتجاوز» اللغات الوطنية المشكلة؛ إذ يتعلق الأمر بشكل واضح، بوظيفة للغة تخص كل اللغات. افترض (فرويد) بأن (المجتمع الدال لنظام الحلم واللاشعور) مجتمع وراثي؛ هذا، وقد برهن التحليل النفسي الانثروبولوجي، بالفعل،

علـى أن المفهـوم (الفرويـدي) وعمليـات اللاشـعور التـي استخلصـها قابلـة للتطبيق كذلك على ما يعرف بالمجتمعات البدائية.

كتب (فرويد) قائلاً: «إن ما هو مرتبط رمزياً اليوم، كان قديماً مرتبطـاً بوساطة هويـة مفهوميـة ولغويـة غالبـاً. تبدو العلاقـة الرمزيـة وكأنهـا بقيـة من، وعلامة على هوية قديمـة. يمكن أن نلاحظ بهذا الصـدد بـأن مجتمـع الرمز، في سلسلة كاملة من الحالات، يذهب أبعد من المعرفـة اللغويـة. إن عدداً معيناً من الرموز قديم قدم تشكل اللغات ذاتها».

قد يكون من المناسب أكثر البحث عن القواعد المنطقيـة المكتشفة مـن قبل (فرويد) داخل منظومة بعض النظم الدالة التي هـي أنمـاط لغويـة بحـد ذاتهـا، دون الـذهاب إلـى الفرضـية التـي تفتـرض بـأن: اللغـة البدائيـة «قد تتوافق مع قوانين اللاشعور، وهي فرضية لا يقبلها علم اللغة، كما أن أيـة لغة قديمة أو بدائية لا تؤكدها، كما يبدو في نطاق المعرفة الحالية. يلاحظ (فرويـد) ذلـك بنفسـه؛ حيـث يقـول: (هـذه الرمزيـة ليسـت خاصـة بـالحلم وحده، إننا نجدها في كل التصور اللاشعوري، في كل التمثلات الجماعية الشعبية منها بوجه خاص: في الفولكلور في الأساطير، الخرافات، الحكم، الأمثـال، ألعـاب الكلمـات الدراجـة؛ بـل إن هـذه الرمزيـة توجـد هنـا بشـكل أكثر اكتمالاً مما هي في الحلم».

من المفهوم الآن بأن مدى التحليل النفسي يتجاوز بعيداً منطقة الخطـاب المضـطرب للذات. يمكن القول إن النتيجـة الكبـرى لتدخل التحليـل النفسـي في حقل اللغة، هي منع سحق المدلول بواسطة الدال الذي جعـل مـن اللغـة سطحاً صفيقاً قابلاً منطقياً للتقطيـع. يسمح التحليـل النفسـي، علـى النقيض من ذلك، بتصفح اللغة، بفصـل الـدال عن المـدلول، بجعلنـا مـرغمين علـى تأمل كل مدلول من خلال عمل الدال الذي أنتجه، وبالعكس.

هذا يعني أن تدخل التحليل النفسي يمنع السلوك الماورائي الذي يطـابق مختلـف الممارسـات اللغويـة مـع اللغـة الواحـدة، مـع الخطـاب الواحـد، مـع التركيـب الواحـد، ويحـث علـى البحـث عـن اختلافـات اللغـات، واخـتلاف

الخطابات، أو بالأحرى، اختلافات النظم الدالة المكونة داخل ما يمكن اعتباره: اللغة أو الخطاب.

هناك بالنتيجة مجموعة ضخمة من الممارسات الدالة من خلال اللغة، تنفتح من الآن فصاعداً، أمام اللغويين؛ (لو أخذنا)، على سبيل المثال، خطابين من اللغة اليونانية، فلن يكون لهما، بالضرورة، التركيب السيميائي ذاته. مع كون كل منهما خاضعاً لقواعد اللغة؛ إذ يمكن لأحدهما أن يستند إلى منطق (أرسطو)، بينما يقترب الآخر من قواعد اللغات التصويرية (الهيروغليفية)، وذلك إذا ما بني خطابهما استناداً إلى قواعد تركيبية مختلفة يمكن وصفها بما وراء اللغة.

كان (فرويد) أول من طبق نتائجه المستخلصة من تركيب الحلم واللاشعور على دراسة نظم دالة مركبة؛ فبتحليله لـ (كلمة الشعور وعلاقتها باللاشعور)، اكتشف (فرويد) طرق تشكيل الأحلام: الإيجاز (أو الحذف)، التكثيف (التكثيف مع التشكيل البديل)، القلب، ازدواج المعنى، إلى آخره. من جهة أخرى، فإن النتائج التي استخلصها (فرويد)، من لغة الحلم، قد سمحت له بتناول نظم رمزية مركبة لم يكن من الممكن فك رموزها بغير ذلك، وذلك مثل (التابو) و(الطوطم) وغيرها من المحرمات في المجتمعات البدائية.

تفتح أعمال (فرويد) اليوم، منظوراً جديداً للغة، وهو ما حاول التحليل النفسي منهجته وتدقيقه في أبحاث السنوات الأخيرة.

حقاً ليس للنظرية التحليلية للغة الدقة المثالية التي تخص النظريات الشكلانية، أو الرياضية، التي تتوج اللسانيات الحديثة. إنه لحق كذلك، إن علماء اللغة يظهرون القليل من الاهتمام بما يكتشفه التحليل النفسي ضمن آلية العمل اللغوي. من جهة أخرى، إنه ليصعب أن نرى كيف يغدو ممكناً مواءمة الصياغات الشكلية للبنيوية الأمريكية، وللنحو التوليدي، على سبيل المثال، مع آلية العمل اللغوي، كما يصوغها التحليل النفسي الحديث طبقاً لـ (فرويد).

من الواضح أنه لدينا هنا اتجاهان متناقضان، أو على الأقل مختلفان، لمفهوم اللغة. (فرويد) ليس بلغوي، واللغة - الموضوع التي يدرسها لاتتوافق مع النظام الشكلي الذي تتناوله اللسانيات، والذي استطعنا استخلاص تحوله التجريدي البطيء والدؤوب عبر التاريخ. لكن الاختلاف بين مقاربة التحليل النفسي للغة وبين اللسانيات الحديثة أكثر عمقاً من مجرد تغيير حجم الموضوع. إن المفهوم العام للغة هو ما يختلف جذرياً في التحليل النفسي عنه في اللسانيات.

سنحاول أن نلخص هنا النقاط الأساسية لهذا الاختلاف. يجعل التحليل النفسي من المستحيل اعتبار اللغة خارج تحققها في الخطاب؛ أي بتناسي أن اللغة لاتوجد خارج خطاب الذات، أو باعتبار هذه الذات ذات وجود ضمني، مكافئة لنفسها؛ وحدة ثابتة تتوافق مع خطابها، وهو تقليد مقبول عموماً في اللسانيات الحالية. هذه الفرضية الديكارتية التي تستند إليها إجراءات اللسانيات الحديثة التي أبرزها (تشومسكي)، قد اهتزت بالاكتشاف الفرويدي للاشعور ولمنطق اللاشعور. من الصعب، من الآن فصاعداً، الحديث عن ذات ما دون تتبع التشكلات التي تكشفها علاقات الذوات مع خطاباتها. ليست الذات كائناً موجوداً؛ إنها تُصنع وتهدم في فضاء نصي (TOPOLOGIE)(1) مركب؛ حيث يتواجد الآخر وخطابه. إذاً، لن نعرف بعد الآن الحديث عن (معنى) خطاب ما، دون أن نأخذ فضاءه في الحسبان.

الذات والمعنى ليسا كائنين (ابتداء)؛ إذ يتم إنتاجهما في العمل الخطاب (تحدث فرويد عن عمل الحلم).

استبدل التحليل النفسي بالبنية المستوية ــ التي هي اللغة بالنسبة للسانيات البنيوية وتنوعاتها المتحولة عنها ــ إشكالية إنتاج المعنى (إنتاج الذات التي يجب تحديدها نظرياً) ليس الأمر أمر إنتاج بمفهوم النحو

(1) TOPOLOGI: الدراسة الرياضية للفضاءات والأشكال، هنا: دراسة تشكل الفضاء الخطابي للذات، بالمقارنة مع الآخر ومع الخطاب.

التوليدي، الذي لاينتج شيئاً على الإطلاق (ذلك أنه لايضع الذات والمعنى موضع السؤال)، ويكتفي بتركيب بنية ما في عملية لايتم فيها التساؤل ـ للحظة واحدة ـ عن أسس البنية، لكنه إنتاج فعلي يتجاوز سطح الخطاب الملفوظ ويولد في (الملفوظية)[1] ـ وهي طبقة جديدة ظهرت في التحليل اللغوي ـ معنى معيناً مع ذات معينة.

سبق لـ (جاكبسون) أن لفت الأنظار للتمييز بين الملفوظية نفسها، وبين موضوعها (المادة الملفوظة)، للبرهان على أن بعض المقولات النحوية (Shifters)[2]يمكن لها أن تشير إلى أن عملية التلفظ والقائمين بها، أو القائمين بها (وحدهم) تحيل إلى عملية (الملفوظية) والقائمين بها، أو القائمين بها (وحدهم)؛ (على سبيل المثال: الضمير «أنا» الوحدات النحوية والصرفية التي تحدد الحضور بوصفه موضوعاً للخطاب، ومعه الحاضر الزمني). استخدم (لا كان) هذا التمييز لكي يدرك، ما وراء (الملفوظ)، أي في (الملفوظية)، مدلولاً (لا شعورياً) ظل خافياً على علم اللغة: في الملفوظ القائل: =أخشى ألا يأتي، يكون الضمير «أنا» هو فاعل الملفوظ، وليس فاعل الرغبة الحقيقية؛ لكنه المقولة النحوية التي تشير إلى حضور المتلفظ».

((إن فاعل الملفوظية، بوصفه مبدياً للرغبة ليس غائباً إلا وفق منطق متسرع)).

هذا التمييز بين الملفوظية والملفوظ ليس سوى مثال على تعديل مفهوم اللغة بغية الوصول إلى بناء نظرية للغة بوصفها (إنتاجاً). إن (التحليل النفسي) بارتباطه بإشكالية إنتاج المعنى والذات في اللغة، قد تطلع إلى شيء آخر، هو أولوية (الدال) على المدلول). نحن هنا بعيدون عن

---

(1) الملفوظية: هي المنتج اللغوي بوصفه فعلاً محدداً يتم خلاله تحقيق الجمل المنوطة بمتكلم معين، ضمن ظروف زمانية ومكانية بعينها.

(3) Shifters أو Deictiques: مقولات نحوية معينة لا يمكن تحديد ما تدل عليه إلا باعتبار المتخاطبين مثل الضميرين «أنا» ـ أنت؛ حيث يشير الأول إلى المتكلم، والثاني إلى المخاطب. (المترجم).

الارتياب المتعلق بالمدلول الخاص بلسانيات (بلومفيلد) وما بعدها. إذ إن (المدلول)، على النقيض من ذلك، موجود في كل تحليل، وإن ما يصغي إليه المحلل النفسي في خطاب الحلم المكثف والمجازي، إنما هو العلاقات المنطقية بين المدلولات. لكن هذا المدلول ليس مستقلاً عن الدال، بل على النقيض من ذلك؛ إذ يغدو الدال مستقلاً، فينفصل عن المدلول الذي انضم إليه عند إبلاغ الرسالة، وينقسم إلى وحدات دالة تقوم بنقل مدلول جديد، لا شعوري لا مرئي، تحت مدلول الرسالة المنقول شعورياً (كما هو شأن الحالة المذكورة سابقاً المتعلقة بـ «طروادة ـ Satyre» وكذلك «أخشى ألا يأتي»).

إن تحليلاً كهذا للعلاقة بين الدال والمدلول في اللغة، يثبت «في الواقع، كيف يدخل الدال في المدلول؛ أي: إن لم يكن تحت شكل غير مادي، فإنه يطرح السؤال حول مكانه في عالم الواقع». كما يقول (لا كان)، الذي يؤكد أن: «أولوية الدال على المدلول، هو أمر يبدو من المستحيل ـ مسبقاً ـ تجنبه في كل خطاب حول اللغة، وذلك ليس دون أن يثير الكثير من الحيرة حول إمكان مواجهة ذلك من قبل علماء اللغة، حتى في أيامنا هذه».

«إن (التحليل النفسي) وحده، هو القادر على أن يفرض على الفكر هذه الأولية، بإثباته أن الدال يستغني عن كل تفكير ـ انعكاسي على الأقل ـ ليمارس من أجل أن تتجلى فيه، من خلال هذا التطفل المستلب؛ حيث يأخذ مفهوم (العرض) معنى بارزاً في التحليل: معنى الدال الذي يوحي بعلاقة الذات مع الدال».(1)

أخيراً، فإن مبدأ أولوية الدال ينشئ في اللغة المحللة نسقاً تركيبياً يتجاوز المعنى الخطي (النظمي) للسلسلة المنطوقة، كما يضم وحدات

(1) كان (دوسوسير) في أعماله التي حملت عنوان (Anagrammes) عالم اللغة الأولى الذي أدرك أولوية الدال «هذه» وذلك بصياغته نظرية للدلالة، يقال لها «شعرية» (المؤلفة).

دالة تم تحديد موقعها في وحدات لغوية (مورفيمات) مختلفة داخل النص، وذلك تبعاً لمنطق تركيبي.

«يجب ابتداء، اعتبار (التحديد المفرط) بوصفه واقعة تركيبية». ينتج عن هذا التقسيم، التفريع والتقطيع للسلسة الدالة شبكة دالة مركبة، تثير الذات من خلالها تعقيد الواقع المتحرك، دون القدرة على تحديد أي (اسم) ذي معنى دقيق (باستثناء مستوى المفهوم)، لأنه «ما من دلالة يمكنها الثبات، ما لم تحل إلى دلالة أخرى»(لاكان).

هذه الخلاصة التخطيطية لبعض المبادئ الأساسية للمفهوم التحليلي للغة، مع جدتها الجذرية بالمقارنة مع المنظور اللساني الحديث، تطرح ـ بشكل حتمي ـ السؤال حول إمكان إدراجها ضمن المعرفة اللسانية. إن من المستحيل اليوم التنبؤ باحتمالية ذلك، وبصورة أقل بنتيجة اختراق كهذا.

غير أنه من الواضح أن الموقف التحليلي إزاء اللغة، لن يوفر المنهجية المحايدة للغة العلمية، وسوف يجبر اللسانيات الشكلية على تغيير خطابها.

إن ما يبدو لنا محتملاً أكثر أيضاً، هو أن هذا الموقف التحليلي سيغزو حقل دراسة النظم الدالة بصورة عامة، أي (السيميولوجيا) التي كان (دوسوسير) قد حلم بها، وبأنه، من خلال ذلك، سيعدل المفهوم الديكارتي للغة، ليسمح للعلم بإدراك تعددية النظم الدالة، المطورة ضمن اللغة، وانطلاقاً من اللغة. ■

استقلال ذاتي(*)
تزفتان تودوروف

ت: د. محمد أحمد طجّو(*)

كان وراء الانقلاب الذي أحدثه فكر التنوير حركة مزدوجة، سلبية وإيجابية: تحرير من المعايير المفروضة من الخارج وبناء معايير جديدة، نختارها نحن. يقول روسو Rousseau: إن المواطن الجيد هو الذي «يجيد التصرف وفق مبادئ حكمه الخاص». يرسم ديدرو Diderot في مقال في الموسوعة صورة بطله المثالي بقوله: «إنه فيلسوف يزدري الحكم المسبق، والعرف المتناقل، والأقدمية، والقبول العام، والسلطة، وبكلمة واحدة كل ما يسيطر على الفكر، ويتجرأ على التفكير ذاتياً»(1). إن هذا الفيلسوف لا يريد الخضوع من دون مناقشة لأي سيد، ويفضل دائماً الاستناد إلى ما هو متاح لكل فرد: شهادة الحواس، والقدرة على التفكير، وقد أكد كانت Kant في نهاية القرن أن مبدأ التنوير الأول يقوم على

(*) هذه ترجمة الفصل الثالث المعنون Autonomie ص 37 . 49 من كتاب تزفتان تودوروف Tzevtan Todorov المعنون روح التنوير L'esprit des Lumieres الصادر في عام 2006 عن دار روبير لافون Robert Laffont.

(*) أستاذ مشارك، جامعة الملك سعود، الرياض.

التمسك بهذا الاستقلال الذاتي. «كن شجاعاً بالاعتماد على إدراكك الخاص! هذا هو شعار التنوير»، «إن مبدأ التفكير ذاتياً هو التنوير»(2).

يضيف ديدرو: «كل الحقائق خاضعة للنقد على حد سواء». ويركز كوندورسيه Condorcet على أنه ينبغي في العلوم الأخلاقية والسياسية التجرؤ على تفحص كل شيء، ومناقشة كل شيء، وحتى تعليم كل شيء. ويخلص كانت إلى أن « قرننا هو بالضبط قرن النقد الذي يجب أن يخضع كل شيء له» (3). وهذا لا يعني أن الإنسان يستطيع الاستغناء عن كل عرف متناقل، أي عن كل إرث نقله أسلافه: إن العيش في ثقافة يمثل حالته الطبيعية، غير أن الثقافة، بدءاً باللغة، ينقلها له من سبقوه. وإن تخيل أننا نستطيع التفكير من دون أحكام مسبقة هو أسوأ الأحكام المسبقة. وإن العرف المتناقل مكون للإنسان، ولا يكفي ببساطة ليجعل مبدءاً ما شرعياً، ونظرية ما حقيقية.

إن خياراً كهذا يؤدي إلى نتائج سياسية واضحة: يتكون الشعب من أفراد، وإذا بدأ هؤلاء الأفراد التفكير ذاتياً، فإن الشعب كله سيأخذ على عاتقه تقرير مصيره بيده. إن مسألة أصل السلطة السياسية وشرعيتها ليست أمراً جديداً، فقد تصادم تفسيران رئيسان في القرن الثامن عشر. يقول البعض: إن الملك تلقى سلطته من الله، مهما كان عدد الوسطاء الذين ينبغي تصورهم بين هذا المصدر والمتلقي النهائي، وإنه بوصفه ملكاً بقانون إلهي لا يدين بأي دين لأحد على وجه الأرض. ويقول البعض الآخر الذين يعتمدون على العقل والطبيعة أو على عقد بدئي: إن أصل السلطة يكمن في الشعب، والقانون العام، والمصلحة العامة: لقد خلق الله الناس أحراراً ومنحهم العقل. يقول مونتسكيو Montesquieu: «ينبغي أن يقود كل إنسان يتمتع بروح حرة نفسه بنفسه»(4). هذا لا يعني أنه ينبغي الإطاحة بالملوك: يقضي الرأي المرجح في ذلك العصر أن يسلم الشعب ـ الذي يمنعه تعدده من قيادة نفسه ـ هذه السلطة إلى أمير.

يحكم هذا الأمير بسلطان مطلق، ولكن ذلك لا يعني أنه غير مسؤول: ينبغي أن يفيد سلطانه مصلحة بلده.

تدخل روسو في هذا السياق، وعرض أفكاره الأساسية في العقد الاجتماعي. كان روسو من دون تردد إلى جانب المصدر البشري وغير الإلهي لكل سلطة، وأعلن أنه لا يمكن نقل هذه السلطة بل التكليف بها فقط، مثلما نكلف الخادم بمهمة ما: إن السلطة كما يقول روسو غير قابلة للتصرف. فما أقرضه الشعب للحكومة لوقت من الأوقات يمكن أن يستعيده دائماً. إن المصلحة العامة، المصدر الوحيد للشرعية، تعبر عنها ما يطلق عليها روسو اسم الإرادة العامة التي تترجم بدورها بقوانين. «السلطة التشريعية ملك للشعب، ولا يمكن أن تكون إلا ملكاً للشعب»(5). إذا سمينا «جمهورية» كل دولة تحكمها قوانين، فإن كل دولة شرعية تعد جمهورية. لقد نسي الشعب، حسب ظن روسو، أن السلطة ملكه - يشمل ذلك السلطة التي يمارسها الملك ـ وأنه يمكنه استعادتها في أي وقت. وقد استخلصت بعد عدة سنوات مجموعة من الرجال في إحدى المستعمرات البريطانية نتيجة هذا المنطق التي لابد منها، وأعلنت حقها باختيار حكومتها بحرية وبنفسها: هكذا ولدت أول جمهورية معاصرة، بالمعنى الذي يقصده روسو، اسمها الولايات المتحدة الأمريكية. وقد نادى بالأفكار نفسها بعد عدة سنوات أيضاً الذين قاموا بالثورة الفرنسية.

يكتسب الفرد أيضاً استقلاله الذاتي بالتوازي مع تحرير الشعب، وينخرط في معرفة العالم من دون أن يرضخ للسلطات السابقة، فيختار دينه بحرية، ويمارس حقه في التعبير عن فكره في فضاء عام، وفي تنظيم حياته الخاصة كما يشاء. ينبغي ألا نظن أن مفكري التنوير الذين تكلموا على دور مفضل للتجربة والعقل بالنسبة إلى التقاليد ينادون بتطبيق هذا المطلب الافتراضي على الطبيعة البشرية: إنهم يعرفون جيدا أن الإنسان ليس عاقلاً. يؤكد هيوم Hume «أن العقل أسير، وينبغي أن

يكون أسير الشهوات»، قبل أن يلاحظ أن هذا العقل لا يستخدم دائماً بمعرفة تامة: «إن تفضيل تدمير العالم بأسره على خدش إصبعي ليس مخالفاً للعقل»(6). فالعقل أداة يمكن أن تخدم الخير والشر على حد سواء، وينبغي على المجرم أن يوظف إمكانات عقلية كبيرة لارتكاب جريمة كبيرة. إن الإنسان تقوده إرادته، ورغباته، وعواطفه، ووعيه، وأيضاً قوى ليس له أي سيطرة عليها، غير أن العقل يستطيع تنويره عندما يسير في البحث عن الحق والصواب.

الاستقلال الذاتي أمر مستحب، ولكنه لا يعني الاكتفاء الذاتي. يولد الإنسان ويعيش ويموت في المجتمع، ولا يمكن أن يكون إنسانياً من دونه. إن النظرة التي تلقى على الطفل هي أصل وعيه، وإن نداء الآخرين هو الذي ينبهه إلى اللغة، وإن الشعور بالوجود الذي لا يمكن أن يستغني عنه أي شخص نفسه ينتج عن التفاعل مع الآخرين؛ فكل إنسان مصاب بعدم كفاية فطرية، وبنقص يبحث عن إكماله بمحبة الآخرين الذين يحيطون به، وبطلب حبهم. إن روسو هو أيضاً من عبر عن هذه الحاجة أفضل تعبير، وإن شهادته ثمينة على وجه الخصوص، لأنه بوصفه فرداً، كان يتضايق من الآخرين ويفضل الهروب منهم. لكن الوحدة هي أيضاً شكل من أشكال هذه الحياة المشتركة التي لا يمكن ولا يستحب مغادرتها. «إن أكثر أشكال حياتنا رقة أمر نسبي وجماعي، وإن الأنا الحقيقية ليست فينا كلياً. خلاصة القول، هذا هو في هذه الحياة تكوين الإنسان الذي لا يمكنه من التنعم جيداً بنفسه من دون مساعدة الآخرين»(7). وهذا لا يعني أن كل حياة في المجتمع جيدة، إذ إن روسو لا يكف عن تحذيرنا من عزلة الذات بتأثير من الموضة mode، والرأي العام، ورأي الآخرين وبما أن الإنسان لا يعيش إلا في نظر الآخرين، فإنه بإهماله الجوهر وباهتمامه بالمظهر فقط يجعل من عرض نفسه هدفه الوحيد. إن «الرغبة في الشهرة»، والحرص على «جعل الآخرين يتكلمون على ذاته»، و«جنون

التميز»(8) أصبحت دوافع أفعال الإنسان الحقيقية التي ازدادت تشابها وفقدت معناها.

بدأ تحريف هذا الفكر في الوقت الذي بدأ يتشكل فيه. نجد ذلك في أعمال ساد Sade الذي أعلن أن الوحدة تعبر عن حقيقة الإنسان «ألا نولد جميعاً وحيدين؟ وفضلاً عن ذلك، ألسنا كلنا أعداء بعضنا بعضاً، ألسنا جميعاً في حالة حرب دائمة ومتبادلة؟». يستنتج ساد من هذه الحالة البدئية ضرورة جعل الاكتفاء الذاتي قاعدة للحياة: كل ما يهمني هو لذتي، ولا ينبغي علي أن أبالي بالآخرين، إلا من حماية نفسي من تطفلهم. كيف يتم تجاهل أن هذه العبارات السادية تخالف، ليس فقط روح التنوير، وإنما أيضاً العقل المجرد؟ في أي مكان رأينا طفلاً يولد منعزلاً (من دون أمه)، ويبقى على قيد الحياة وحيداً في الكون؟ إن البشر يمثلون النوع الحيواني الذي يكون فيه الطفل الأكثر بطئاً في اكتساب حد أدنى من الاستقلال: يموت الطفل المهمل نتيجة عدم توفر العناية وليس نتيجة «حرب دائمة ومتبادلة». هذا الضعف الدائم يمكن أن يكون على العكس من ذلك وراء الشعور بالشفقة المألوف لدى كل الكائنات البشرية.

لاقت نداءات ساد في القرون التالية نجاحاً كبيراً لدى كتاب يؤكدون بصوت واحد أن الإنسان وحيد بشكل أساسي وجوهري، رغم أنها بعيدة عن المعقول كلياً، (ولكنهم هل شاهدوا يوماً أطفالاً يولدون ويكبرون؟). نكتفي هنا بمثال واحد فقط : رأى موريس بلانشو Maurice Blanchot في كتابه المعنون «لوتريامون وساد» *Lautréamont et sade*، وجورج باتاي Bataille Georges في كتاب «الشبقية» L'Erotisme أن فضل ساد الكبير يتمثل في الأفكار. فكل شيء لديه يقوم، على حد ظن بلانشو، «على حقيقة الوحدة المطلقة الأساسية. وقد قالها ساد وكررها بكل الطرق: تجعلنا الطبيعة نولد منعزلين، وليس هناك أي نوع من العلاقات بين إنسان وآخر[. . .]، يعرف الإنسان الحقيقي أنه وحيد، ويقبل كونه وحيداً». وأما باتاي الذي يستشهد بصفحات بلانشو هذه فيوافق على أن

«الإنسان المنعزل الذي ينطق باسمه ساد لا يقيم أي وزن لأمثاله». ويضيف باتاي، ينبغي لهذا السبب الاعتراف بفضل هذا الكاتب: «لقد قدم لنا صورة أمينة عن الإنسان الذي ينمحي الآخر أمامه»(9).

إن سيادة الفرد، حسب ساد، الذي يشرحه باتاي، يعبر عنها بدقة نفي كل ذات أخرى: «إن التضامن مع الآخرين يمنع الإنسان من اتخاذ موقف يعبر عن السيادة». وإن الاهتمام بالآخرين لا يمكن أن ينتج إلا عن خوف من الاضطلاع بالذات كلياً. يرى بلانشو «أن كل ما في الإنسان الحقيقي، الذي يمثل إرث 17 قرناً من الجبن، يتعلق بالآخرين، وأنه ينكره» إن استقلال الفرد الذاتي يبلغ هنا حداً أقصى يدمر فيه نفسه، فيختلط مع إنكار الكائنات الأخرى حوله، وبالتالي مع إنكار الذات.

لم يكن أصحاب مطلبي الاستقلال الذاتي الفردي والجماعي يتصورون، عندما عبروا عنهما، إمكانية بروز تعارض بينهما: قامت فكرة سيادة الشعب على نموذج سيادة الفرد، أي أن العلاقة بينهما علاقة استمرارية. كان كوندورسيه أول من أشار إلى الخطر، وينبغي القول: «إن انتخابه في الجمعية التشريعية جعله في وضع يمكنه من ملاحظة الانحرافات المحتملة للسلطة التي يمثلها، فعندما أكب على قضايا التربية العامة حذر من التعدي المخالف للسلطة الجماعية على الحرية الفردية». يرى كوندورسيه أنه يجب أن تبتعد المدرسة عن أي تلقين أيديولوجي. «إن حرية المعتقدات هذه ستكون وهمية إذا ما استولى المجتمع على الأجيال الناشئة لتلقينها ما ينبغي أن تؤمن به». إن تعليماً كهذا لا يكون المتعلم فيه قادراً بنفسه على تقويمه أو على رفضه، يغرس في ذهنه «أحكاماً مسبقة» لا تقل في استبدادها عن تلك التي تصدر عن إرادة الشعب، فهو يمثل إذن «اعتداء على أحد أكثر أقسام الحرية الفردية أهمية». ولهذا السبب، من الضروري إبعاد تأثير سلطة الدولة على هذا المجال، وصون قدرة الفرد على النقد: «إن هدف التعليم ليس جعل الناس

يعجبون بتشريع جاهز، وإنما جعلهم قادرين على تقديره وتصحيحه»(10).

بإمكاننا اليوم أن ننصف نفاذ بصيرة كوندورسيه، لأنه خط في هذه السطور الطريقة التي تمكنت بها السلطات الاستبدادية في القرن العشرين (سوف أعود إلى هذا الموضوع لاحقاً) من ظلم شعوبها، وقد لاحظنا منذ سقوط هذه الأنظمة أن تحريف التنوير والسير به في الاتجاه المعاكس أصبح أيضاً ممكناً، وأن نتائجه مقلقة بدورها. ليست فقط الدولة التي تستطيع حرمان السكان من حريتهم، وإنما أيضا بعض الأفراد الأقوياء جداً القادرين على تقييد سيادة الشعب. إن مصدر الخطر هنا ليس الحكام المستبدون، وإنما بضعة أشخاص من ذوي الإمكانات المادية الكبيرة.

لنرَ مثالين على ضعف سيادة الشعب هذا، مرتبطين بالعلاقات الدولية. الأول ناجم عن العولمة الاقتصادية، تستطيع الدول اليوم حماية حدودها بالسلاح إذا اقتضى الأمر، ولكنها لم تعد قادرة على وقف انتقال الأموال، ينتج عن ذلك أن فرداً أو مجموعة من الأفراد، لا يستفيدون مع ذلك من أي شرعية سياسية، قادرون بالنقر على حاسوبهم أن يبقوا أموالهم في مكانها أو أن يحولوها إلى مكان آخر، وأن يجعلوا بالتالي بلداً يعاني من البطالة أو يتجنب كارثة داهمة، إنهم يستطيعون إثارة قلاقل اجتماعية أو المساعدة على تفاديها، كانت الحكومات المتعاقبة في بلد مثل فرنسا مسرورة من خفض نسبة البطالة فيها، ولكن ليس من المؤكد أنها مازالت تملك وسائل تحقيق ذلك. إن التحكم بالاقتصاد ليس من اختصاص السيادة الشعبية: ينبغي ملاحظة الحدود المفروضة على السلطة السياسية، سرنا ذلك أم أحزننا.

وأما المثال الثاني فهو ينتمي إلى مجال يختلف كل الاختلاف، ألا وهو الإرهاب الدولي. إن الاعتداءات التي تُرتكب هنا وهناك ليست من عمل دول تقود سياسة عدائية، وإنما من عمل أفراد أو مجموعة من الأفراد. ففي السابق كان بإمكان دولة واحدة، ومن أقوى الدول، أن تنظم

عملاً معقداً مثل تفجيرات نيويورك أو اسطنبول، ومدريد أو لندن، ولكن هذه المرة كان من عمل بضع عشرات من الأشخاص. يجعل التقدم التقني اليوم صناعة الأسلحة الخطيرة في متناول مجموعات من الأفراد، وينخفض، في الوقت نفسه، ثمن هذه الأسلحة، ويساعد تصنيعها بأحجام مصغرة على نقلها بشكل أسهل؛ يكفي الهاتف المحمول لإحداث انفجار، وإذا بأكثر الأشياء ألفة يصبح سلاحاً مخيفاً! يستطيع المجرمون إذن الاختباء بلا عناء كبير والإفلات من رد عسكري: ليس للفرد بلد معين، إنهم يأتون من عدة بلدان، ولكنهم لا يندمجون في أي بلد منها: إنهم لا وطن لهم، ويبدو أن الدول المعاصرة لا تملك سلاحاً لمواجهة هذا الشكل من أشكال العولمة الذي يدمر أيضاً سيادتها.

يعاني سكان هذه الدول أيضاً من ظهور استقلال ذاتي نابع من الداخل، لكن مصدره لم يعد سلطة الدولة، وإنما قوى أخرى غامضة أكثر صعوبة في تصنيفها، فلنتجاوز الظلم الذي تمارسه عجلة الاقتصاد التي تأخذ شكل القدر الذي لا طابع شخصياً له، والذي يمنع الفرد من استخدام إرادته: (كيف يستطيع بمفرده الحد من البطالة؟). هناك قوى أخرى ليست أقل تعطيلاً للعمل. إننا نعتقد أننا نتخذ قراراتنا بمفردنا، ولكن إذا كانت كل وسائل الإعلام الكبرى تشغلنا من الصباح وحتى المساء، ويوماً بعد يوم، بالخبر نفسه، فليس لنا الحرية الكافية لتكوين معتقداتنا. إن وسائل الإعلام الرئيسة ـ الصحافة، والإذاعة، والتلفزيون على وجه الخصوص ـ موجودة في كل مكان، وإن قراراتنا مبنية على الأخبار التي نتلقاها. وإذا افترضنا أن هذه الأخبار ليست كاذبة، فإنه تم انتقاؤها، وفرزها، وجمعها لتقودنا إلى نتيجة معينة وليس إلى غيرها. ومع ذلك، لا تعبر أجهزة الإعلام عن الإرادة الجماعية، وهو أمر لا يمكننا التأسف عليه: ينبغي أن يكون الفرد قادراً على الحكم بنفسه، وليس تحت ضغط القرارات التي تصدرها الدولة، فليس هناك للأسف ما يضمن عدم تحيز هذه الأخبار.

يمكن اليوم في بعض الدول - إن كنا نملك الكثير من المال - أن نشتري قناة تلفزيونية، أو خمس قنوات، أو عشر قنوات، إضافة إلى محطات راديو، وصحف، وأن نجعلها تقول ما نريد، ليفكر قراؤها، ومستمعوها، ومشاهدوها بدورهم بالطريقة التي نريدها. ففي هذه الحالة، لم يعد الأمر يتعلق بديمقراطية، وإنما بحكومة أثرياء: ليس الشعب الذي يمتلك السلطة، وإنما المال بكل بساطة.

وأما في أماكن أخرى، ليست القضية قضية مال وإنما ضغط الموضة وروح العصر أو المكان: لا يخضع الصحافيون لسلطة الدولة، ولا يُشترون بالمال، ولكنهم يشاركون مع ذلك في الرأي نفسه، فيقلدون أكثرهم بلاغة، خوفاً من الظهور بمظهر الذي لا علاقة له بالموضوع، وشعوراً منهم بأنهم مكلفون جميعاً بمهمة واحدة. هذه الظاهرة ليست جديدة، لكن قوتها تضاعفت عشر مرات في مجتمعنا الذي يخضع للإعلام بشكل متواصل، إن المشاهد أو المستمع أو القارئ الذي يعتقد أنه يختار آراءه بحرية مكيف قسراً بما يتلقاه، وإن الأمل الذي أثاره الانترنت، هذا الإعلام الذي يبثه أشخاص لا يخضعون للرقابة والذي يتاح للجميع، يمكن أن يكون أيضاً كاذباً: ليس فقط الإعلام هو الذي يفلت من الرقابة، وإنما أيضاً التلاعب به، إذ يصعب على متصفح الانترنت العادي أن يميز بينهما.

إن كان الرأي العام قوياً جداً، فإنه يقيد حرية الفرد الذي ينتهي به الأمر إلى الرضوخ له. لقد كان روسو حساساً جداً بهذا البعد في المجتمعات المعاصرة، وكان لهذا السبب يوصي بتربية الأطفال في عزلة نسبية، بعيداً عن ضغوطات الموضة وأفكارها المسبقة، وكان يفضل للسبب نفسه الابتعاد عن المدن الكبرى، كان هذا الحل يبدو طوباوياً في عصره، لكن العالم سار في الاتجاه المعاكس منذ ذلك الوقت: لقد دخلت وسائل الإعلام الجماهيرية، ولاسيما التلفزيون، فضاء الفرد، في المدينة والريف، وأصبح الأطفال على وجه الخصوص يتسمرون عدة ساعات

أمام الشاشة الصغيرة. لا يخضع التلفزيون لوصاية الدولة، ولكنه يحتاج إلى المال لكي يعمل، وقد وُجد هذا المال في الإعلانات، وبعبارة أخرى، لدى بائعي المواد الاستهلاكية. يقدم لنا التلفزيون من خلال الإعلانات، ولكن أيضاً من خلال أنماط الحياة التي يعرضها في تحقيقاته أو في قصصه الخيالية، نموذجاً لنقلده من دون التعبير عنه مع ذلك بوضوح - الأمر الذي ربما يسمح لنا على الأقل بطرحه على بساط البحث.

يقود فكر التنوير إلى تنمية الفكر النقدي، وهذا مبدأ ينبغي الدفاع عنه دائماً، ولاسيما في مواجهة الذين يعارضون النقد الذي لا يعجبهم، والذين يرفعون القضية إلى المحاكم فوراً. ينبغي الدفاع عن حرية الرأي، ويشمل ذلك الآراء التي تزعجنا، وهذا لا يعني أن كل وضع نقدي مثير للإعجاب في حد ذاته. فإذا استفدنا من حرية التعبير السائدة في الفضاء الديمقراطي العام، وتبنينا موقفاً محقراً، فإن النقد يصبح عملاً مجانياً لا ينتج شيئاً سوى تدمير نقطة انطلاقه. إن النقد المفرط يقتل النقد وإن النقد في عرف التنوير كان يمثل المرحلة الأولى فقط في حركة مزدوجة، أي النقد وإعادة البناء. يسرد ريمون آرون Raymond Aron في مذكراته واقعة كونت شبابه. أفزع صعود النازية في ثلاثينيات القرن العشرين آرون فتبنى خطاباً نقدياً جداً إزاء موقف الحكومة الفرنسية. وقد أصغى إليه بانتباه أحد الوزراء في فرنسا، وعرض عليه نقل كلامه إلى مجلس الوزراء. لكنه طلب من آرون القيام بخطوة إضافية، والإجابة على السؤال التالي: «ماذا ستفعل لو كنت في مكانه؟»(11). لقد أصبح آرون مفكراً استثنائياً لأنه حفظ هذا الدرس. فلولا جانبه الإيجابي لدار الخطاب النقدي في الفراغ. ولا يمثل التشكيك المعمم والتهكم المنهجي الحكمة إلا في الظاهر، إذ إنهما يضعان عقبة قوية أمام تأثير روح التنوير عندما يقومان بتحويله عن مساره.

الهوامش

(1) *Discours sur l’économie politique* (1756), *Œuvres* complètes , t. III, p. 248 ;"Eclectisme", *Oeuvres complètes,* Editions Assézat-Tourneux, t. XIV.

(2) *Réponse à la question: qu’est-ce que les Lumières?* (1785), *philosophiques*, t. II, Gallimard, 1985, p. 209 ; Qu’est-ce que s’orienter dans la *pensée ?* (1786*), ibid*, p.545.

(3) "Fait", *ibid*, t. XV; *Cinq Mémoires sur l’instruction publique,* (1791), Garnier-Flammarion, 1994, p. 257 ; *Critique de la raison pure* (1781), Aubier, 1997, p. 65.

(4) *De l’esprit des lois*, XI, p. 6.

(5) *Du contrat social* (1761), *, Œuvres s complètes*, t. III, III, 1 ; II, 6.

(6) *Traité de la nature humaine* (1737), 3 vol. , Flammarion, 1991-1995, II, III, 3.

(7) *Dialogues*, (1722-1776), *Oeuvres complètes*, t. I, 1959, p. 813.

(8) *Discours sur l’origine de l’inégalité*, p. 189.

(9) *La Philosophie dans le boudoir* (1795), *Œuvres complètes*, t. XXV, J.-J. Pauvert, 1968, p. 173.

(10)*L’Erotisme*, Minuit, 1979, p. 187, 192, 210.

(11) *Cinq Mémoires*, p. 85, 86, 93.■

مسرح
فيديريكو غارثيا لوركا

د. غسان غنيم

أنا شاعر... لا تقتلوا الشعراء

لوركا «قبل مصرعه»

ذاعت شهرة فيديريكو غارثيا لوركا شاعراً استطاع أن يمثل روح الشعب الإسباني، وشكل صفوة الازدهار الشعبي ونشيداً خالداً للحرية. ولكن لوركا كان يؤمن أيضاً أن المسرح يمثّل أنجح الأدوات وأكثرها تعبيراً في مجال ثقافة الأمة.

فالمسرح بالنسبة إليه مدرسة حقيقية من الدموع والضحكات، يمكن أن تسمو بالإنسان وتهذب مشاعره؛ كما يمكن عن طريقه عرض قيم إنسانية مختلفة، وتفسير أنماط خالدة للقلب الإنساني وللمشاعر الإنسانية عبر أمثلة حية نابضة.

فشعب لا يشجع المسرح في بلده شعب يحتضر.

ومن خلال هذا الإيمان، اكتسب مسرح لوركا الخلود والديمومة.

فكان «عرس الدم» و«ماريانا بنيدا» أو «وداعاً غرناطة» ـ ذلك النشيد الرائع للحرية ـ و«الإسكافية العجيبة» ورائعته الجميلة «الآنسة روزيتا العانس» أو «لغة الزهور».

إنه مسرح يتميّز بشدة الحساسية والرهافة والانفتاح على المضمونات الإنسانية الخالدة.

إنهم ليردّدون مصرعك على مسمعي، يردّدون اسم غيابكَ.
ولكي يعرفوكَ، يوشكون أن يكتموا صيحاتهم
أترى تعنو الرياح لنزوة الناس.
فلا تتقرى فيهم حضورك؟
حقاً إنك لتولّي هارباً إمّا يدْعُكَ الزمنُ.
وإما يُلَبِ النداء باحثاً عنك في الظلّ الصحيح.
لأن الردى في غيابك قد اتّشح بدمك.
وأيّاً كان الأمر فإني معانِقكَ ثانية طيَّ جبيني.
لقد قادوني فوق أثركَ دون أن يعرفوكَ
وزأر دمكَ دون أن يستبينوه
وأنْبَؤوني بمصرعك دون أن يعُوكَ
فاصدح يا أخي للسماء بغنائك
وقد أمسيت فضاء فسيحاً(1).

إنه لوركا... سيد الشعر الوادع المضمخ بألف عطر وعطر من رائحة غرناطة، التي ما فتئتْ تحمل عطر ياسمين دمشق... كلماتهُ طاقةٌ من ورد الشام التي قطفها من حدائق الأندلس التي تنبض بألف لون ولون...

إنه صانع الحب والحلم المشبوب لكل بائسي العالم.

الشهيد الذي قرّح عيون إسبانيا وجفونها وهي تبكيه، على الرغم مما كانت فيه من الويلات والرعب. فكانت تبكي بذلك نشيدها الخالد على فم الزمان، نشيد الحرية المغمسة أحرفُه بالدم «كعرسه الدموي».

إنه ذلك الوجه الذي يلخص حزن الإسبان، قمراً يتلألأ فوق هضاب سييرا نيفادا... هائماً أبداً في أكوانٍ فسيحة من الرؤى والشرود المتطلع نحو آفاق أرحب للحرية والمحبة الإنسانية.

كان مولد هذا الشاعر العظيم في قرية قريبة من غرناطة التي أحبها، اسمها «فوينتا فاكيروس» في الخامس من حزيران عام 1898، أمضى سنيَّه الأولى في مزرعة والده. ولم يستطع المشي حتى الرابعة من عمره بسبب مرض خطير أصابه عقب الولادة، وتجلى أثره فيه في عرج بسيط لم يعد يُلحظ في شبابه. وكان من عدم استطاعته مشاركة الصغار ألعابهم الحركية النشطة، أن نمتْ قواه التخيلية وأحاسيسه ومشاعره الداخلية. فأخذ يعبّر عن نفسه بصنع عالم خاص به من المسرح ومسرح العرائس، وكان يسقط على دُماه شخصيات خدم الأسرة المسنين وشخصيات إخوته الصغار... ثم انتقلت الأسرة إلى غرناطة، فدخل المدرسة وتلقى كأقرانه ما يتلقاه التلاميذ في هذه المرحلة حتى وصل إلى سن الجامعة، بدأ دراسته الجامعية في غرناطة دون أن يتمها. ثم التحق فيما بعد بجامعة مدريد، ولم ينجز دراسته فيها أيضاً، لأنه لم يكن ميالاً إلى الدراسات الأكاديمية قط، وكانت اهتماماته متجهة دائماً إلى خارج مدرجات الجامعة. ووجد نفسه أسعد حالاً في المقاهي وأحاديث الأصدقاء والتجول في ريف غرناطة أو بساتينها القريبة، وفي الكشف عن العديد من الثقافات والتقاليد التي كوّنت أقاليم الأندلس العريقة، وفي التعرف إلى الغجر الذين قُدّر لهم أن يكونوا موضوعاً مُهمّاً استوحى منه أعظم أعماله، فتجلى أثر هذه الاكتشافات في تراث لوركا كله.

التقى الموسيقي «مانويل دي فايا»(2) الذي أصبح صديقاً له، وموجّهاً، فشجعه وهداه إلى جمع تراث الأغاني الشعبية وكتابة موسيقاها، فكان لذلك أثر كبير في شعره ومسرحه، فاستعمل فيهما الكثير من هذا الموروث الغني.

كانت مطالعات لوركا خارج الكتب المدرسية والجامعية، فقرأ الأعمال الكلاسية المترجمة، وعلى الأخص المسرح اليوناني ومسرح شكسبير وأبسن وفيكتور هوغو، وماترلنك، إضافة إلى الأعمال الكلاسية الإسبانية. وأعمال أولئك المنتمين إلى ما يسمى بجيل الـ98 أمثال ماتشادو وأونامونو وأثورين، والرومانتيين من الشعراء الإسبان والمعاصرين من مثل روبن داريو وخوان رامون خيمنيث.

في مدريد التحق «بدار الطلبة»، وهي مؤسسة ذات تقاليد حرة، ورأى في شخص رئيس الدار «دون البرتو خيمنيث» صديقاً يرعى مواهبه، ويسهّل له كل ما من شأنه أن يساعده على تنمية شخصيته. وهناك قدّم المسرحيات، وألّف على البيانو، ورسم بالزيت والقلم، وسجّل الأغاني الشعبية، وتلا أشعاره وغير ذلك من الأعمال الحبيبة الأثيرة إلى نفسه. وفي هذا الجو المتجانس أصبح على صلة دائمة بالمثقفين النابهين أمثال «أونامونو ـ أورتيغا إي غاسيت وغيرهما..» الذين كانوا يؤمون الدار غالباً، كما أصبح على صلة برواد الفكر العالميين، أمثال برغسون وفاليري وكلوديل وأراغون... وغيرهم. وأقام في هذه الدار سنين متعددة دون أن ينهي دراسته أيضاً، وظل دائماً يكتب، ويهذب شعره واعياً كل الوعي للقبه بوصفه شاعراً.

في عام 1920 عُرض فصل من مسرحية مبكرة له اسمها «رقية الفراشة المشؤومة» أو (سحر الفراشة)، إلا أنها أخفقت إخفاقاً ذريعاً على الرغم من إعجاب أصدقائه بها، وكان عرضها على خشبة مسرح (اسلافا) Eslava لمدريد في الثاني والعشرين من آذار سنة 1920. ولم يحبطه ذلك، بل عكف عقب ذلك على جمع قصائده منذ عهد الصبا وتلك التي سبق له نشرها وأضاف إليها ما يكمل أول دواوينه الشعرية «كتاب الأغاني» عام 1921، وهو ديوان ضم مجموعة رائعة من أشعار لوركا في أول عهده الفني، أيام كانت تحت تأثير مدرسة «المودرنيزم» ونظرية الشعر الخالص التي حمل لواءها الشاعر الإسباني خوان رامون خيمنيث.

كان المسرح المسيطر في المسرح الإسباني ـ بعد عصره الذهبي في القرن السادس عشر ـ في نهاية القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، مسرح الواقعية الطبيعية التي نشرها إميل زولا في فرنسا، وسادت في المسرحيات الإسبانية مدة من الزمن، حتى أهلت المدرسة التي تتلمذ لوركا على أعمالها ومبادئها، وهي جيل 1898 التي أعلنتْ حملة شعواء على أدباء العصر وعلى آرائهم ومعتقداتهم. وقد اتصف هذا الجيل بحب عميق لبلاده مقترنٍ مع كراهية شديدة لتقاليدها البالية التي كبلت الروح الفنية بالقيود ومنعتها من الانطلاق، وسعى أعضاء هذه المدرسة إلى إحداث شخصية جديدة لإسبانيا في كل ما يكتبون ويبدعون... مقابل النزعة الخطابية والتعليمية السابقة لأعضاء هذا الجيل، وذلك من خلال العودة إلى العفوية والصدق والعاطفة الحقيقية، وإلى الواقع بكل جمالياته.

وهكذا كان الجو المسرحي الذي نشأ في ظلاله لوركا جواً يحاول أن يبعث حمية من التحديث ـ وعلى الأخص في المسرح ـ مقابل جيل قديم يصرّ على النزعة التقليدية الخطابية. ونشط المسرح الإسباني في هذه الآونة، فاتجهت طاقات الشعراء إلى المسرح الذي استقطب مواهبهم، فأخذوا يصبّون فيه آراءهم، ويسهمون إسهاماً إيجابياً في معالجة المشكلات التي كانت تعاني منها إسبانيا في تلك المرحلة العصيبة. والتصق كتّاب هذه المرحلة ببيئتهم، وأضفوا عليها ذوق عصرهم وروحه مستلهمين تاريخ قومهم، وطبائعهم وعاداتهم، وبرز من رجال هذه الموجة الجديدة في المسرح ـ خاثنتو بينا فنتي ـ أحد القلائل الذين نجحوا في الجمع بين الاتجاهات التجديدية في مسرحياته، وبين النجاح الجماهيري والإقبال الشعبي عليها، ونال هذا الكاتب جائزة نوبل للآداب عام 1922. ومن المجددين في المسرح الإسباني في تلك المرحلة أونامونو ـ و ـ أثورين ـ وفاليه انكلان ـ وخاثنتو غراو... الذين أغنوا

المسرح الإسباني بمسرحيات أسهمتْ في تطويره شكلاً ومضموناً. وكان لهذا كله أكبر الأثر في لوركا ومسرحه.

كان لوركا يرى «أن المسرح يمثل إحدى أنجع الأدوات، وأكثرها تعبيراً في مجال ثقافة الأمة، ولو كان ثمة مسرح يحس بمشاعر الناس في جميع فروعه من التراجيديا إلى الكوميديا لأمكن تغيير تلك المشاعر وتهذيبها في سنوات معدودة. فالمسرح مدرسة من الدموع والضحكات. ومحفل حرّ يمكن للإنسان عن طريقه أن يعرض قيماً مختلفةً، ويفسّر أنماطاً خالدة للقلب الإنساني والمشاعر الإنسانية عن طريق أمثلة حية نابضة...

فشعب لا يشجع المسرح في بلده شعب يُحتضَر، والمسرح إن لم ينقل النبض الإنساني والاجتماعي والدرامي لشعبه واللون الأصيل لبيئة هذا الشعب وروحه، بكاءً وضحكاً فلاحق له أن يسمى مسرحاً، إنما هو صالة لعب أو مكان يقتلُ الناسُ فيه الوقت...»(3).

كان لديه وجدان اجتماعي يؤمن أن على الشاعر «في هذا الزمن المسرحي من العالم أن يضحك ويبكي مع الناس..»(4).

بدأ لوركا أعماله المسرحية الجادة بمسرحية «ماريانا بينيدا» أو «وداعاً يا غرناطة» التي قدمت في مدريد عام 1927... واستوحى فيها إحدى شخصيات التاريخ الإسباني التي اشتركت في الكفاح من أجل الحرية في بلادها، ومزج فيها شعوره الفياض المتمثل في الشعر الغنائي الشعبي مع وقائع التاريخ والأسطورة معاً، فجاءت كأنها عمل شعري آخر يضاف إلى أعماله الشعرية. وكتب عنها. «إنه لما وصل مع والدته إلى غرناطة وكان طفلاً صغيراً، أصغى كثيراً إلى الناس وهم يروون تاريخ تلك المرأة «ماريانا بنيدا» التي استشهدت في سبيل الحب والحرية، وإنه بحث في حياتها فوجد لديها المثل العليا التي ماتت من أجلها. تلك المُثل التي كان الشاعر يحلم بها طوال حياته. وإنه طبقاً لذلك قرر في نفسه، وعزم عزماً أكيداً ثابتاً على أن ينشئ رواية شعرية تمثيلية

بمجرد أن يصبح رجلاً، وذلك بغية تخليد ذكرى هذه المرأة الشهيدة إلى الأبد...»(5).

ووفى لوركا بعهده ونفّذه عندما أصبح رجلاً في عقده الثالث، وكان ذلك في سنة 1924. وتمتاز مسرحيته هذه مثل غالبية مسرحياته بطغيان طابع الحزن عليها، وليس هذا بجديد على الشعر الإسباني والأدب الإسباني بعامة، وقال البير كامو في مسرحيته «حالة حصار»: «أما أنتم أيها الإسبان فلكم مِزاج تشوبه مسحةٌ رومانتية، لأنكم تهيمون بالمواقف التي تثير الشجن، وهذه هي شهرتكم...» كما تطغى موضوعة الحرية على المسرحية كاملة بمعناها السياسي والاجتماعي... فجميع الشخصيات تؤكدها. فهذا «بدرو» يقول في رسالة إلى ماريانا: (لنضع كل شيء في خدمة أمّنا المقدسة «الحرية»... وداعاً يا ماريانا وتقبلي مع قبلاتي روح حبيبك كلها... التوقيع «بدرو دوسوتومايور»)(6).

ويقول أيضاً: «أي شيء هو الإنسان دون الحرية. أي شيء دون هذا الألق الذي يتلألأ لأمته متناسقاً عتياً؟ قولي... أأستطيع أن أحبك لو لم أكُ حراً؟ أأستطيع أن أهبك هذا القلب لو لم يكن ملكاً لي»(7).

إنها مسرحية الحرية و الحب والتضحية من أجل النبل والسمو.

ثم أردف هذه المسرحية بمسرحية «الإسكافية العجيبة» أو المدهشة عام 1930 - وقُدِّمتْ في مدريد قبيل نهاية هذا العام، وتحكي قصة إسكافي هرم في إحدى القرى الإسبانية يصادف صبية فقيرة متشردة وجميلة وصغيرة فيتزوجها، وهي ليست راضية بذلك، فنراها تختلق الشجار مع الإسكافي المسكين، دائماً، وزاد في الطين بِلّة أنهما لم ينجبا، مما جعل الناس يسخرون منهما، ويسمعانهما كلاماً جارحاً، وتحلم الإسكافية بأن تبدّل واقعها الذي تحياه... وتظل تقسو على الزوج المسكين مما يدفعه إلى الهرب من المنزل، فتضطر الزوجة إلى جعل بيتها مشرباً، وتقف كالجدار الثخين أمام ملاحقات عشاقها ومريديها، مما يعرّضها لكثير من المضايقات والمتاعب، فتعرف عندئذ قيمة زوجها وتتمنى

عودته، وتتغيّر نظرتها وتراه أفضل الرجال قاطبة، وتطرد العشاق الذين يتهافتون عليها، ثم يعود الزوج متخفياً. فيرى إخلاص زوجته في أثناء غيابه، فيفرح، ويكشف لها عن شخصيته بعد أن تحقق من رغبتها الأكيدة في عودته، وتعود إلى شقائها مرة أخرى، وينهار الحلم الجميل. هذه هي دراما الواقع والممكن، وتلخصها مقولة: «لو عرفتم الغيب لرضيتم بالواقع»، بيد أن الواقع المرّ يصعب تقبله، ولا بد للإنسان من أن يثور عليه. هي دراما القيم الأخلاقية السامية، فالقيم السامية هي التي تحرك الشخصيات الرئيسية في المسرحية، فالإسكافية يحركها الشرف والإخلاص لزوجها الغائب، والإسكافي تحركه الشفقة والمحبة الإنسانية، ليتزوج من الإسكافية على الرغم من رفضه لفكرة الزواج قبلها.. إنه الإنسان الذي يرفض الواقع المرير، فإن ابتلي بما هو أمر وأقسى رضي بما كان فيه، وإن عاد إليه رفضه مرة أخرى طامحاً إلى حياة أسمى وأرقى وأكثر عدالة ونقاءً.

الإسكافية: إنه بالرغم من الخمسين التي يحملها - ليبارك الله هذه الخمسين - يظل أبداً أنضرَ شباباً في عينيّ، وأشد فتنة من رجال الدنيا كلها.

الإسكافي:	يا للروعة يا ابنتي! إنك تحبّينه بقدر ما أحب أنا زوجتي.
الإسكافية:	وألف مرة أكثر...
الإسكافي:	وهل تحسنين استقباله؟
الإسكافية:	كما لو كنتُ أستقبل الملك والملكة معاً.
الإسكافي:	«مرتعشاً» وإذا عاد مصادفة في هذه اللحظة؟
الإسكافية:	سيجعلني ذلك مجنونةً من الفرح.
الإسكافي:	أتودين أن يأتي في هذه اللحظة بالذات؟
الإسكافية:	آه... ليته يأتي.

الإسكافي:	(صارخاً) حسناً... هوذا...
الإسكافية:	ماذا تقول؟....
الإسكافي:	(ينتزع نظارته وقناعه) ... لم أعد أطيق صبراً يا إسكافيتي الحبيبة الحبيبة... (الإسكافية كالمجنونة تفتح ذراعيها. يعانقها وترنو هي إليه بمودة غامرة)(8).

من أهم ما يبرز في هذه المسرحية رصد لوركا للحالة النفسية لشخصيات هذه المسرحية، وملاحظة التغيرات الدقيقة التي تصيب الزوج والزوجة، واستخدام لوركا لذلك ببراعة درامية واضحة. واستفاد من بعض الحيل الدرامية التي كانت سائدة في المسرح الفرنسي آنذاك، الذي كان يؤثر بسطوة واضحة في المسرح الإسباني قبل جيل 1898 من مثل الزوج المتخفي، وإشاعة أجواء السخرية والهزل التي سيطرت على حوادث المسرحية كلها.

بعد ذلك يقدم لوركا أروع مسرحياته، وهي ثلاثة أعمال تربط بينها وحدة الموضوع الذي يتناوله، والخلفيات الرئيسية التي تكمن وراء الحوادث، وتبدأ ثلاثيته هذه بمسرحية العرس الدموي 1933. أما ثاني هذه الأعمال الثلاثة فهي مسرحية «يرما» 1934 وهي كالعرس الدموي، فاجعة ريفية تتركز حول إحباط غريزة الأمومة وعاطفتها لدى بطلتها، وآخر هذه الثلاثية، مسرحية «بيت برناردا ألبا» 1936 والتي أفرد لها عنواناً جانبياً هو... «دراما عن المرأة في القرى الإسبانية» وشخصيات هذه الأخيرة جميعها من النساء، فلا يشترك فيها غيرُ النساء؛ فيها خمس بنات يعشقن رجلاً واحداً وتضطهدهن أمٌّ ظالمة، وذكر لوركا عن هذه المسرحية أنها تهدف إلى عرض تصوير وثائقي لواقعٍ عاصره هو وشاهده أيام صباه في قريته.

... وأرى أن لا بد من وقفةٍ متأنية عند واحدة من هذه المسرحيات الثلاث، وهي رائعته الخالدة العرس الدموي.. «Bodas de sangre» التي استقى موضوعها من معين الواقع الذي لا ينضب، فأخذه من حادث وقع حقيقة في بلدة إسبانية، واطلع عليه من إحدى الصحف الناطقة بالإسبانية، فأثاره النبأ ورأى فيه ـ بعين الفنان ـ موضوعاً جديراً بالتأليف والعرض في مختلف أنحاء الدنيا. وتتلخص حوادث المسرحية في أسرة ريفية فقدتْ بسبب الخلافات القديمة الأب وابنه. ولم يتبقَ منها سوى الأمّ وابنها الآخر، الذي يشبُّ معافى، وقد أكسبته الأرض قوة ساعديه، ولوحت شمس إسبانيا وجهه الأسمر، أحب فتاة جميلة كانت مخطوبة لشاب من الأسرة المعتدية التي قتلتْ أبا الخطيب وأخاه، ويُدعى ليوناردو من أسرة «فيليكس»، ويعزم الخطيب «هذا الشاب» أن يتزوج من محبوبته التي تركها ليوناردو، ويعرض ذلك على أمه، وتتردد عندما تعلم أن الفتاة كانت مخطوبة لأحد أفراد أسرة (فيليكس) قاتلي زوجها وولدها.

الجارة:	يا امرأة، ما ذنب ليوناردو في الذي حدث؟! لقد كان في سن الثامنة عندما وقعتْ الحوادث.
الأم:	حقاً... لكن سماعي ما يتصل بفيليكس (وتخرج الكلمات من بين أسنانها) فيليكس نفسه، هو بمنزلة ملء فمي بالوحل، (تبصق) وعليَّ أن أبصق، عليَّ أن أبصق حتى لا أقتل...(9) ولكن الأم تقبل بعد أن تتفهم مشاعر ابنها...
الجارة:	لا تقفي حجر عثرة في سبيل سعادة ابنك. لا تقولي له شيئاً. أنت عجوز وأنا كذلك. فما علينا جميعاً إلا السكوت.
الأم:	لن أقول له أي شيء.
الجارة:	و(وهي تقبّلها) أي شيء...(10)

وتستمر الحوادث، وتثور غيرة الخطيب السابق «ليوناردو» الذي تزوج من ابنة عم خطيبته السابقة، ويلاحق خطيبته التي مازال يحبها، والتي يبدو أنها لم تنسه أيضاً. إلى أن يحين يوم الزّفاف، فيدعو كل طرف أقاربه ويُدعى ليوناردو أيضاً. وفي الكنيسة قبل موعد الزّفاف بقليل ينفرد ليوناردو بخطيبته السابقة، ويتفقان على الفِرار وينفذانه، فتكون الكارثة، وتثور حميّة الخطيب الجديد، وحمية أهله، فيلاحقون الفَارَّيْن... إلى أن يجدوهما، فيقتتل الشابان إلى أن يقتلا بعضهما بعضاً.

إنها لمأساة حقاً، أن يحتفل الناس باقتران خطيبين، ويحتفوا بزفافهما بينما تسري روح الحقد والبغضاء وحب الانتقام، وينقسم أنسباء الزوجين إلى معسكرين متقابلين، وربما متقاتلين، فتجري الدماء بغزارة، دماء العروس وغريمهِ الذي غلبه على أمره حب لا يرحم، فكان فيه حتفه، وعانق الموت ذلك الذي كان على وشك أن يعانق عروسه.

يقول الكاتب الإسباني خيسوس ليثانو: «مأساتنا هي في الوقت نفسه، تلك الأعراس الدموية، ذلك الزواج المبهم الغامض الذي تصحبه حشرجة الموت، والعراك الذي لا يفتر، والدم الذي لا يفتأ يغلي بلا انقطاع، فنحن مرتبطون بوشيجة الدم بزفاف دموي مهيب ومصيرنا جميل جداً ولكنه مرعب»(11).

إنها المأساة الإنسانية التي قد تؤدي إليها أسمى المشاعر، فالحب الجارف الذي لم يستطع الخطيبان نسيانه، أدّى إلى هذا العرس المضرّج بلزوجة الدماء، وربما كان في أسِّ تكوين الإنسان ذلك الذئب الذي مازلنا نتوارث جيناته منذ بلايين السنين، ذلك الذئب المتعطش أبداً للدماء، وهذه الجينات، تطلب لها إرواءً كل حين وحين، فيكون حب الدم أصيلاً في غريزة الإنسان. وهكذا يكون هذا العرس الدامي مأساة الإنسان دائماً.. فلا يمرّ العرس.. إلا بدم.. إلا بسفك للدم...

إنها مأساة الإنسانية مأساتها المتمثلة في هذه الدماء التي تهرق في كل زمان ومكان... مأساتها التي تكمن في هذه الأفراح المخلوطة بالأتراح، إنها تكمن في هذه الأعراس الدموية.

أما مسرحية «روزيتا العانس» أو «لفة الزهور» ـ فكتبها لوركا بعد أن أنجز معظم مسرحياته الكبرى، ويصفها المؤلف بأنها «قصيدة غرناطية» من عقد التسعينيات»(12)، وهي بذلك المسرحية الوحيدة للوركا التي تحتوي على زمن ومكان محددين، وهي شبيهة بمعظم مسرحيات لوركا تهتم بالمرأة الأندلسية أو الإسبانية، وبأحوالها وقدرها.. ومسرحية «روزيتا العانس» تختلف عن البقية بأنْ ليس القدر وحده أو الظروف الاجتماعية والسياسية ما يحدّد مصير بطلتها، بل يحدده قرار البطلة نفسه التي كانت تدرك بحدسها أن خطيبها لن يرجع، بل تعرف فيما بعد بأنه قد تزوج، ومن أجل الوفاء تتخذ قراراً بأنها ستستمر بهذا الوفاء.

«روزيتا... كنتُ أعرف كل شيء، أعرف أنه قد تزوج، ولقد تكفَّلتْ روح حانية أن تقول لي ذلك. وكنت أتسلّم خطاباته بأمل مليء بالبكاء، وكان يدهشني الدهشة نفسها.. إلى الآن.. وأنا على ما أنا عليه، بالرجفة نفسها مثلما أنا عليه.. أنا كسابق عهدي، أقطف القرنفلة نفسها.. وأرى السحب نفسها..»(13).

وروزيتا بذلك بطلة مأساوية من الدرجة الأولى، كما حدد أرسطو سمات البطل المأساوي الذي لا يسقط لعيب فيه بل بسبب نبل أخلاقي فيه، فأوديب أصرّ على اقتلاع عينيه لأنه أعطى وعداً بمعاقبة صاحب الوباء ومسببه إذا ما اكتشفه، وهو لم يقم بما قام فيه لعيب خلقي فيه، بل لسمو خلقي.. فهرب من قتل من ظنه أباه، ومن الزواج بمن ظنها أمه، ليقع في قتل أبيه الحقيقي والزواج بأمه الحقيقية.

تنبض هذه المسرحية بالواقعية في شخصياتها التي يرسمها المؤلف، بأبعادها الإنسانية، وتؤلف الوردة التي يصفها العم معادلاً موضوعياً

لروزيتا على الأخص من خلال معنى اسم روزيتا «الوردة الصغيرة»، وتقترن شخصية روزيتا في ذهن المتلقي بالوردة من خلال عفوية هذه الشخصية وجمالها وصدقها، أما شخصية الخطيب فستكون سبباً للمأساة التي ستحل فيما بعد، إذ اضطر إلى السفر إلى أمريكا الجنوبية، تنفيذاً لمطلب أبيه ليساعده هناك في أعماله، فيعدُ العمة وروزيتا نفسها بالعودة سريعاً للزواج من روزيتا.. وألمح لوركا عندما صوّر موقف الوداع من خلال أبيات شعرية رومانتية إلى ما يمكن أن يحدث بعد ذلك من مأساة في حياتها.. ثم ينهي هذه الأبيات بحديث عن تلك الوردة التي تتفتح في الصباح، ثم تذبل، وتموت في الليل، لتصير هذه النغمة الحزينة هي النغمة الغالبة التي تصاحب «روزيتا» في المسرحية كلها، إلى أن تصل إلى النهاية الحزينة وهي تودّع منزلها الحبيب الذي شبت فيه، وشهدت أحلامها وآمالها تتحطم أمام صخرة الزمن الذي لا ينتظر أحداً أبداً.

قُدمتْ هذه المسرحية في برشلونة عام 1935، ووصفها لوركا بأنها «سخرية حلوة» وأنا أقول إنها مأساة حقيقية على الرغم من بعض مناظر المرح التي تتخللها، فهي بحق مأساة الزمن المخيف الذي لا ينتظر أبداً. بل تجري عربته، وتضطرنا للسير أمامها أو معها، ولا تسمح لأحدنا بأن يتوقف ليلتقط أنفاسه، فإذا ما توقف تدوسه وتتجاوزه ويتعذر عليه اللحاق بها، بل تحطمه وتفقده القدرة على المسير، فيصبح مراقباً للعبة الحياة، فلا يكون في خضمّها، تجري الحوادث دون أن تشمله، وتمرّ به ولا تكلّمه، إنها المأساة الحقيقية، بل لعلها أقسى مأساة تمرّ بإنسان من هذا النوع لأن الموت أهون وأقلُّ فظاعة.

وجميع شخصيات هذه المسرحية يسحقها الزمن (روزيتا، مدبّرة المنزل، العم ـ العمة ـ العوانس الثلاث ـ السيد مارتين...).

والجميع يريد أن يقاوم الزمن. فالعم يحاول ذلك بزراعة الورد، ويجد في مستنبته الزجاجي أداة من أدوات مقاومة الزمن، ثمّ يحس بأن لا

جدوى، ويشعر بواقع حوافر الزمن، ويجد في زهرته معادلاً لهذا الإحساس.

العم: (يدخل) إنها وردة لم تري أبداً مثيلاً لها... يسميها علماء النبات «روزا موتابيلي» أي الزهرة المتغيرة. انظري «يفتح الكتاب» إنها تكون حمراء في الصباح، بيضاء عند الأصيل. ثم تتساقط أوراقها في الليل»(14).

أما روزيتا، وهي الضحية الأوضح للزمن في المسرحية، فإنها تقاوم الزمن بأعمال التطريز التي تشير إلى الأمل برجوع المحبوب الغائب والانتصار على الزمن الذي يهزأ بها ويسحقها، وتشعر بثقله كلما مرت الأعوام، وتتعامى عن مروره، لأنها توقفت عند لحظة ما من لحظاته، لحظةِ فارقها خطيبُها، وحاولت أن توقفَ الزمنَ ولكن عبثاً. لأن من حولها يُشعرونها بمرور الزمن، فهي تصرّح بأنها تظل سعيدة ما لم ترَ الناس من حولها.. ليس لأنها تكرههم، وهي الوادعة الاجتماعية الودود.. بل لأن رؤية الناس ستذكرها بمرور الزمن.

«روزيتا:	حين لا أرى الناس أكون سعيدة، ولكن عندما أضطر إلى مقابلتهم...
العمة:	طبعاً، لا تعجبني الحياة التي تحبين. إن خطيبك لا يطلب منك أن تعيشي في سرداب. إنه لا يفتأ يطلب مني في خطاباته أن تخرجي...
روزيتا:	ولكن أشعر في الطريق بمضي الزمن. وأنا لا أريد أن أضيع آمالي لقد شيّدوا بيتاً جديداً في الميدان الصغير. لا أريد أن أعرف كم يمرّ من الزمن.
العمة:	طبعاً لقد أشرت عليك مراراً أن تكتبي لابن عمك. وأن تتزوجي غيره هنا... أنت مرحة وأنا أعلم أن هناك فتيةً ورجالاً ناضجين مغرمين بك.

روزيتا:	ولكن يا عمتي. إن جذوري عميقة جداً. راسخة للغاية في مشاعري، لو لم أرَ الناس لاعتقدت أنه قد رحل منذ أسبوع فقط. إنني مثل أول يوم، وفوق ذلك، ما أهمية عام. أو اثنين أو خمسة؟ (يُدق الجرس) إنه البريد.
العمة:	ماذا تراه يبعث لك؟!»(15).

والسيد مارتين الذي لم يتزوج يقاوم الزمنَ ومرورَه بالكتابة، والشعر، وهو يدرك عدم الجدوى لأنه لا أحد يهتم بذلك. فالزمن المادي لا يعبأ بالروح والثقافة والفن، بينما تقاوم العمة ومدبرة المنزل الزمن بالأمل... بعودة الغائب وزواج روزيتا المحبوبة. وتقاوم العوانس الثلاث الزمن باللباس المزركش والزينة ليقنعن أنفسهن أن الزمن لم يفتهن بعد، فيجلسنَ في مقاعد المنتزه ينتظرن الفرص.

إنها دراما الزمن الذي يسحق كل شيء، ولا يجدي في مقاومته شيء، إنه العدو الحقيقي العاتي الذي لا ينتظر، ولا يُقاوم إلاّ إذا سايره الإنسان وما شاه، ولم يقف عند نقطة منه في خط مسيرته التي لا تعرف الانتظار ولو هنيهة قصيرة. ولا تكون مقاومة الزمن مجدية إلا بممارسة فعل دائماً، فيكون الإنسان داخل الزمن لا خارجه، واقفاً يتفرج على مروره والزمن غير عابئ بشيء يمر ولا يقف ولا يرحم ولا يشفق.

أرى في هذه المسرحية، نضجاً فكرياً وفنياً كبيرين، على الرغم من أهمية مسرح لوركا كله، وعلى الرغم من شهرة «العرس الدموي»، أرى في مسرحية «روزيتا العانس» واحدة من أنضج مسرحيات لوركا بل قمة من بين قممه الرائعات، إذ يبرز الزمن بطلاً حقيقياً في حياة الشخصيات الرئيسية في المسرحية فتتغير وتتبدل على مرّ السنين، تقع كلها ضحية لمرور الزمن الذي يؤلف حضوراً حقيقياً طوال المسرحية.

وعموماً فمسرح لوركا هو مسرح المشاعر الإنسانية السامية في ذروة اندفاعتها ومأساويتها وتدميرها لنفسها ولغيرها. وهو مسرح السمو الإنساني في أقصى مداه، ومسرح الحرية التي لا تعرف حدود الوسط، ومسرح الموت والدماء المراقة في ثنايا صراعات البشرية الحمقاء..

والحرية واحدة من أسمى القيم في مسرحه...

ماريانا:	أتحب الحرية أكثر من حبيبتك ماريانا؟ سأكون إذن الحرية التي تعبد.
ماريانا:	... فيا أيتها الحرية، إني أهبك ذاتي كلها لكيلا تخمد أبداً شعلتك المتأججة... إلى هذا الحد رفعني حبك يا «بدرو» لذلك ستحبني حيّة.. ستحبني كثيراً لدرجة لا تطيق معها الحياة»(16).

تنبع مسرحيات لوركا من النبع الذي نهل منه شعره من أرض إسبانيا وناسها الطيبين وعامتها، من مزارعين، وغجر، وعمال.. فنراه يخصص جزءاً كبيراً من حياته للمسرح لأنه آمن به، وبأنه هو الشعر وقد جُعل إنسانياً، وكان شعورُه بالحاجة إلى التواصل الإنساني السبب في تعلقه الشديد به الذي زوّده بدوره بوسائل جديدة يعبر بها عن نفسه بوجه درامي فُطر عليه في شعره.

كانت نهايته التي جاءت إثر اضطراب في الحياة السياسية التي لم يتدخل بها، دراميةً داميةً تشبه مآسيه التي أبدعها في شعره الذي حمل فيه إحساسه بالموت القريب، ويبدو ذلك في مرثيته الرائعة لصديقه مصارع الثيران (إغناثيو سانشيت)، الذي قُتل في إحدى جولات مصارعة الثيران:

«الموت منتصر في النهاية.

والثور وحده جذلان القلب».

ويصدق كل الصدق ما قاله لوركا في صديقه في المرثية ذاتها:

«سيمر زمن طويل ليولد إن ولد

أندلسي بهذا الصفاء، وهذا الغنى في المغامرة».

في فجر يوم 1936/8/19 اقتيد أعظم شعراء غرناطة بل إسبانيا كلها في ذلك الحين إلى حقل لأشجار الزيتون في «فيثنار» قرب غرناطة، وإلى جانب الطريق، وغير بعيد عن (عين الدمع) أُطلق عليه الرصاص مع ثلاثة آخرين.. ولم يُعرف له قبر.

لم يمت لوركا، بل عاش على الرغم من أنف الطغاة الذين أرادوا أن يسكتوا صوتاً صارخاً للحرية يذكّر ببؤس الفقراء، وصوتاً عالياً يشيد بقيم الإنسان السامية، ويذكر بعظمة هذا الكائن الذي فُطر على السمو والرِّفعة.

عاش في قلوب ملايين الناس، ليس في إسبانيا وحدَها والدول الناطقة بالإسبانية، بل في قلوب أبناء البشرية وذاكرتهم، في قلوب من يعشقون الحرية ويتغنون بها.. وسيظل النغمة الحرة التي ترنّ في أذن الزمن، لتعلن أن كل رصاص الطغاة، لا يمكن أن يسكت صوتاً نادى للحرية.

ستبقى أيها النشيد الدامي، منارة تهدي جميع محبّي الحرية وعشاقها إلى شاطئها الدافئ الأمين، فيعيش محبّو الحياة الذين تضج دماؤهم الحارّة بعشق كل ما ينطق بالسمو والرفعة والمجد.

الهوامش

1- من قصيدة «حول مصرع فيديريكو غارثيا لوركا» للشاعر إميليو بادوس كتبها 1937.

2- الاسم المعروف في بلادنا هو مانويل دي فالا، وهو خاطئ لأن اللام المزدوجة في الإسبانية تلفظ ياءً. فيكون لفظ الاسم فايا، وليس فالا..

3- فرنادندو كاريتير: «مذكرات حول مسرح لوركا».

4- ج ـ ل ـ جيلي: لوركا وعالمه الشعري عن كتاب مختارات من شعر لوركا ترجمة عدنان بغجاتي... وزارة الثقافة دمشق، سلسلة روائع الأدب الغربي رقم (5) د. ت.

5ـ العمراني ـ عبد الله: مقدمة «العرس الدموي» ـ سلسلة المسرح العالمي ص13 عدد 86 - .1976

6ـ لوركا ـ فيديريكو: ماريانا بنيدا «وداعاً غرناطة» ـ ترجمة أحمد سويد. منشورات مكتبة المعارف في بيروت د. ت. ص.38

7- لوركا ـ فيديريكو: المرجع نفسه ص.58

8- لوركا ـ فيديريكو: الإسكافية العجيبة تر: أحمد سويد ـ بيروت ط2، 1985، ص105- 106 - .107

9ـ لوركا ـ فيديريكو: العرس الدموي تر ـ د. عبد الله العمراني ـ سلسلة المسرح العالمي ـ الكويت عـ 86، 1976. ص.54

10- لوركا ـ فيديريكو: المرجع نفسه، ص54-.55

11- مقدمة العرس الدموي: بقلم د. عبد الله العمراني ص.26

12- لوركا ـ فيديريكو: الآنسة روزيتا العانس أو «لغة الزهور» ترجمة ماهر البطّوطي سلسلة المسرح العالمي عدد 165 ـ يونيو 1983 ص.14

13- لوركا ـ فيديريكو: المصدر السابق: ص.101

14- لوركا ـ فيديريكو: الآنسة روزيتا العانس. ص.35

15- لوركا ـ فيديريكو: الآنسة روزيتا العانس. ص.65

16ـ لوركا ـ فيديريكو: ماريانا بنيدا ص124ـ 126. اسم عين ماء في ذلك الموضع.

المصادر والمراجع

ـ ج، ل، د. ت لوركا وعالمه الشعري ـ عن كتاب مختارات من شعر لوركا، ترجمة عدنان بغجاتي.. وزارة الثقافة دمشق سلسلة روائع الأدب الغربي رقم (5).

ـ العمراني، عبد الله، المسرح العالمي الكويت عدد 86 د. ت. و. م/ 1976. العرس الدموي، «المقدمة».

ـ فرناندو، كاريتير، د. ت. د. م مذكرات حول مسرح لوركا.

ـ لوركا، فيديريكو، بيروت ط2/ 1985، الإسكافية العجيبة ترجمة أحمد سويد.

ـ لوركا، فيديريكو، المسرح العالمي الكويت عدد /86/ 1976 العرس الدموي تر. د عبد الله العمراني.

ـ لوركا، فيديريكو، سلسلة المسرح العالمي الكويت عدد 165/ يونيو 1983، الآنسة روزيتا العانس أو لغة الزهور ترجمة ماهر البطّوطي.■

هاينريش بُل
Heinrich Theodor Böll

د. حسان الحاج إبراهيم

لو طُلب إلى الأديب العربي أن يستحضر في ذهنه من يعرف من أعلام الأدب الألماني أو يستعرض ما أتيح له الاطلاع عليه من الآثار الأدبية الألمانية، فقد يذكر غوتة (Goethe) ولا سيما «ديوانه الشرقي الغربي» (West-östlicher Divan) و«آلام الشاب ڤرتر» (Die Leiden des jungen Werthers)، وربما ذكر برشت وشيلر وتوماس مان وكافكا ولسينغ، والأخوين غريم، ولكن هل تراه يذكر هاينريش بُل؟

وليس هاينريش بُل مع ذلك بالأديب المغمور في قومه أو المهمل عندهم، وليس هو بالأديب القديم المنسي؛ بل هو أديب محدث من رجال القرن العشرين، توفي قبل عشرين سنة أو نحوها، وترك من الأثر في الأدب الألماني بعد الحرب العالمية الثانية ما لم يتركه أي أديب ألماني آخر، كما يذهب إلى ذلك كاتب سيرته هاينريش فور مڤيغ Heinrich Vormweg [1]، كما لقي من التقدير والمحبة خارج ألمانيا ما لم يلقه أي أديب ألماني آخر. وقد ترجمت كتبه إلى أكثر من ثلاثين لغة. وهو بعد ذلك من الأدباء الذين منحوا جائزة نوبل ذائعة الصيت.

وقد ينكر القارئ أن يكون لجائزة نوبل شأن يذكر في هذا المقام، وقد مُنِحَها نفر ممن لا يستحقون أن يذكروا مع عظام الأدباء والكتاب، كما حُرِمَها نفر آخرون ممن لا يشك في ما أوتوه من مقدرة على الكتابة والإبداع، فليس الحصول على هذه الجائزة معياراً يصح أن يوزن به الأدباء بحال من الأحوال. وهذا حق لا مراء فيه، ولكن الحصول على هذه الجائزة ذائعة الصيت قد يدل مع ذلك على نباهة سابقة، أو قد يفضي إلى نباهة لاحقة، فلا خلاف في اقتران الجائزة بالنباهة إن جاز الخلاف في اقترانها بالعظمة أو الإبداع.

وهاينريش بُـلْ أديب نابه دون ريب، وقد خلف عدداً غير قليل من الروايات والقصص والأقاصيص والمسرحيات والمقالات وغيرها، كما عمل مع زوجه في الترجمة من اللغة الإنكليزية.

ولد بُلْ في كانون الآخر من سنة 1917 في حي رادرتال Raderthal في مدينة كولونيا في ألمانيا لأب نجار يدعى فكتور Viktor، فكان سادس أبنائه وثالث الذكور منهم. وكان أبوه ثكل ولدين صغيرين من أولاده. وكانت أمه مارية (أو مريم) بنت هرمن (Maria Hermann) زوج أبيه الثانية.

وكولونيا (Köln أو بلغة أهلها Kölle) مدينة عادية يزيد تاريخها على نحو ألفي سنة، وهي من أكبر المدائن الألمانية وأهمها، وقد ذاع اسمها علماً على نوع معروف من العطور هو الكولونيا أو ماء كولونيا (Kölnisch Wasser أو Eau de Cologne)، كما تعرف المدينة كذلك بضرب من الجعة ينسب إليها يقال له كولش Kölsch، وهي كلمة قد يراد بها أيضاً لهجة أهل كولونيا، فيقال لذلك إن كولش Kölsch هي لغة دون سائر اللغات يمكن للمرء أن يشربها! الكتدرائية في كولونيا هي من أهم معالمها، وهي بيعة أكمل بناؤها سنة 1880. وتعيش في كولونيا جاليات من الأجانب، وفي مقدمتهم الجالية التركية.

ويرجع آل بُـلْ في أصلهم إلى الكاثوليك البابيين الذين فروا بـدينهم مـن إنكلترا لعهد الملك هنـري (الثـامن) بـن هنـري تـودور (السـابع) الـذي ملـك إنكلترا بين سنتي 1509 و1547 والذي ينسـب إليـه تأسـيس الملـة الإنكليزيـة (Church of England) الخارجـة علـى سـلطان بابـا روميـة. وكـان آل بُــل يعملون في نجارة السفن أو السِـفانة (وهي صـناعة السفن)، فلمـا هجـروا موطنهم ونزلوا بعيداً عن البحر تحولوا إلى النجارة.

وقـد نشـأ بُــلْ فـي كولونيـا علـى شـاطئ نهـر الـراين. والـراين (Rhein بالألمانيـة) نهـر مـن أعظـم الأنهـار فـي الأرض الكبيـرة، يبلـغ طولـه نحـو 690 ميلاً، ويصل تدفق المـاء فيـه عند كولونيـا نحـو 2090 م3 فـي الثانيـة ويصب في بحر الشمال.

ونـهر الراين في حقيقته نـهران أعلى وأسفل. يقول بُـل:

«ولا شك عندي في وجود نهرين: نهر الراين الأعلى وهو نهر يشرب الخمر، ونهر الراين الأسفل الذي يشـرب الـعَـرَق[1] والـذي لا يكـاد المـرء يعرفه إلا قليلاً .... وعند بون أو قريباً منها ينتهي النهر الشارب للخمـرة، وبعدها يجري النهر في برزخ كأنه مَـعْـزِل[2] يمتد حتـى كولونيـا، وهنـاك يبدأ النهر الشارب للعرق، حيث يظن كثير من الناس أن النهر ينتهي هنـا. ولكن نهر الراين الذي أعرفه يبدأ ها هنا، فينقلب إلى الرزانة والكآبة دون أن ينسى ما شاهده وتعلمـه من قبل، ويـزداد جداً كلمـا اقتـرب مـن مصـبه إلـى أن يمـوت فـي بحـر الشـمال، ويمتـزج مـاؤه بميـاه البحـر المحيط...» .[2]

(1) أي روح الخمر.

(2) المعزل: مدة من الزمن يعزل فيها المرضى أو من تخشى منهم العدوى.

وكذلك كان نهر الراين الأسفل الذي عرفه بُل نهر التجهم والكآبة، أو نهر الخريف والشتاء، ولم يكن نهر المرح والجمال، أو نهر الصيف والربيع. يقول بُلْ:

«أما نهر الراين الذي أعرفه مذ كنت صبياً يافعاً فنهر عابس كئيب، كنت أحبه وأخشاه في آن. ولدت على بعد ثلاث دقائق منه، وكنت ما أزال عاجزاً عن الكلام أو حتى المشي حين بدأت ألعب على شاطئه. وكنا نخوض سفير[1] أشجار المَخارف[2] حتى الركب، ونبحث عن دواليب الهواء التي كنا نستودعها الصَبا،[3] فكانت تسرع بها فوق ما كانت تطيقه سيقاننا الصغيرة، فتحملها غرباً إلى خنادق الحصون..

وما أزال إلى الآن أخشى نهر الراين الذي يمكن أن يثور في الربيع، حين يسوق النهر أمتعة البيوت الطافية وغرقى الأنعام، والأشجار المجتثة من جذورها، وحين تُدَقّ على سوق أشجار الشاطئ لوافت[4] عليها كلمة حمراء: تحذير؛ إذ تعلو مياه الفيضان المحملة بالرغام[5]، وحين تنذر السلاسل التي تشد بها عرش[6] القوارب الضخمة بالتكسر. وما أزال أخشى نهر الراين الذي يوشوش في أحلام الصغار في لطف ورقة، وفي هول وجفاء، ذلك الرب العابس الذي أراد أن يبين للناس أنه ما زال يطلب أن تقرب له القرابين، وهو رب وثني ذو طبيعة عارية من الحسن والرواء، حين يصبح في عرضه كالبحر، فيندفع إلى المنازل، ويرتفع في

(1) السفير: ما سقط من ورق الشجر.

(2) المخارف: جمع مَخْرَف وهو الطريق في الأشجار.

(3) الصَبا أو القَبول: ريح تهب من المشرق.

(4) جمع لافتة.

(5) الرغام: التراب المختلط بالرمل.

(6) عرش جمع عريش، وعريش القارب: عريش عند طرف الماء يحفظ فيه القارب.

السراديب مخضر اللون، أو يتدفق من الأقنية ويحدث في تدفقه خريراً تحت أطواق[1] الجسور» [2].

وقد تكون نظرة بُلْ الى نهر الراين هذه بعض نظرته إلى الحياة في ألمانيا آنذاك، فقد قضى بُلْ طفولته في تلك الفترة البائسة من تاريخ ألمانيا بعد هزيمتها في الحرب العالمية الأولى وبين الحربين، في عصر غلبت فيه الإضرابات والاضطرابات والفظائع، وعم فيه الغلاء، وشمل الناس البؤس، وأخذتهم السنين حتى كان الأطفال في الكتاتيب إذا ما رأوا أحدهم يحمل قطعة خبز، سألوه ضارعين كسرة منها[2].

وعن ذكرياته في طفولته يقول بُل[3] إن أول ما يذكر من ذلك جيش هيندنبورغ Hindenburg العائد من القتال، فيذكر أنه شاهد من وراء يد أمه صفوف الجنود وهم يتتابعون صفاً صفاً أمام خوخة البيت في انتظام وكآبة ومعهم خيولهم ومدافعهم. كذلك يذكر بُل مَنْجَر أبيه ورائحة الخشب والغِراء واللَّكّ والطلاء الصقيل فيه ومنظر ألواح الخشب المنجورة. أما أول نقد يذكر بُل أنه أمسك به في يده، فكان ورقة نقد كتب عليها عدد قد يفخر به لو ملكه أغنى الأغنياء وهو ألف ألف ألف مارك!

وقد ألحقه أبوه أول أمره بالمدارس الشعبية (Volksschule)؛ حيث بقي حتى الحادية عشرة من عمره (1928)، ثم انتقل بعدها إلى ثانوية «القيصر فيلهلهم» (Kaiser-Wilhelm-Gymnasium) بقي فيها إلى أن حصل على الشهادة الثانوية (Abitur) سنة 1937. وقد التحق بُلْ بعد ذلك ببعض الوراقين (Lempertz) في بون تلميذاً عنده، وكان ذلك وراقاً معروفاً يبيع الكتب في متجرٍ، وصار من بعد سنة 1997 داراً تنشر الكتب الكاتوليكية والمحلية وكتب الأطفال (Edition Lempertz). ولكن بُل لم يبق هناك طويلاً (نحو أحد عشر شهراً)، بل تطوع وعمل في العمل الوطني كما

---

(1) جمع طاق، وهو ما عطف وجعل كالقوس من الأبنية.

(2) Über mich selbst. 1959.

(3) Über mich selbst. 1959.

كان يدعى آنذاك ـ نحو ستة أشهر، وكان ذلك ضرباً من السخرة التي لا بد منها لمن يريد الالتحاق بالجامعة، وما لبث بُل بعد ذلك أن التحق بجامعة كولونيا في صيف سنة 1939؛ حيث أراد أن يدرس اللغة الألمانية والقديمة. يقول بُل فيما كتبه عن نفسه: وكنت في خلال ذلك أكثر القراءة وأحاول من الكتابة ما أستطيع. وقد كتب بُل في أثناء هذه المرحلة من حياته روايته الأولى (في أطراف الكنيسة) (Am Rande der Kirche)، وفيها تلويح بموقفه الذي وقفه من الملة الكاتوليكية من بعد.

وقد جُنِّد بُلْ في الجيش الألماني قبيل الحرب العالمية الثانية، وحين شبت الحرب شارك بُل في القتال في فرنسة ثم في المجر وروسيا، وجرح أربع مرات، كما مرض مرات عدة، وصُقِع كذلك في أثناء الحرب فَتَهَرّأت أصابع قدميه جميعاً. وقد تركت جراحه آثارها في جسمه فبقي إلى آخر عمره يديم الاختلاف إلى المستشفيات. وفي نيسان من سنة 1945 وقع بُلْ في أسر الأمريكيين، وأفرج عنه بعد بضعة أشهر (في تشرين الآخر من سنة 1945).

وفي سنة 1942 وفي أثناء الحرب تزوج بُلْ فتاة تدعى آنماري تْشِشْ Annemarie Çech كان عرفها قبل ذلك. أما بِكْرهما Christoph فثكلاه ولم يكمل عامه الأول (1945)، ولكنه ولد لهما بعد ذلك ثلاثة أبناء، هم: رايموند Raimund (وولد سنة 1947)، و رينيه René (وولد سنة 1948)، ثم فنسنت Vincent (وولد سنة 1950).

ولما وضعت الحرب أوزارها عاد بُل مع زوجه إلى مدينته كولونيا ليجدها خراباً يباباً بعد أن دكها الحلفاء ودمروها وقتلوا نحو عشرين ألفاً من أهلها. وقد أمضّ بُلْ وشق عليه ما شاهده من دمار المدينة وخرابها، وأسِي على معالمها التي دكها الحلفاء، وتحسر على ما دمروه من معاهدها. وقد صور بُل من بعد قيام الأمريكيين وحلفائهم بتدمير المدينة، كما صور سقوط المدينة بأيديهم في كتابه الذي نشره سنة 1971 بعنوان: «صورة جماعية مع سيدة» Gruppenbild mit Dame. وفي رأيه في الحرب

قال بُل في حديث له أذيع في أيلول من سنة 1969: «لقد كان المظهر الحق للحرب عندي هو قذف المدائن بالقنابل، فقد كان ذلك عملاً خاطئاً أشد الخطأ، أصاب النساء والأطفال في المدائن، حتى كان ما ذاقوه من ويلات الحرب وأهوالها أشد وأقسى مما كان يقاسيه الجندي المقاتل في الميدان»(1). ومن أقواله المأثورة في الحرب كذلك قوله: قد عرفت أن الحرب ما يكون لها أن تنتهي ما بقي في الأرض جرح قد أدمته الحرب(2).

وقد أعيد بناء مدينة كولونيا من بعد، ولكن بُلْ لم يجد في المدينة الحديثة غَناء ولا سلوى.

وبعد الحرب عاد بُل إلى الانتساب إلى مدرسة كولونيا الجامعة، وإن كانت بطاقات التموين دافعه إلى ذلك قبل طلب العلم والدراسة، فلم يكن يعطى هذه البطاقات إلا العاملون والطلاب. ومع أن بُل عمل هنا وهناك في طائفة من الأعمال المختلفة، كما عمل حيناً مع أخيه في منجره، ثم عمل في ديوان الإحصاء في كولونيا بين سنتي 1950 و1951، فإن زوجه المعلمة هي التي كانت تعول أهل بيتها آنذاك.

ومن المصادر المهمة عن حياة بُل في هذه المرحلة ما كان يتقارضه من رسائل مع صديقه الأديب الذي عرفه حين كانا أسيرين معاً في فرنسا وهو إرنست أدولف كونتس Ernst-Adolf Kunz (والمعروف أيضاً باسم فيليب فيبه Philipp Wiebe)، وقد نشرت هذه الرسائل سنة 1994 وبعد وفاة الرجلين بعنوان «الأمل حيوان بري» (Die Hoffnung ist wie ein wildes Tier).

---

(1) «Der eigentliche Aspekt des Krieges war für mich die Bombardierung der Städte. Das war vollkommener Irrsinn. Die Frauen und Kinder in den Städten hatten es ja viel, viel schlimmer als sogar ein Soldat an der Front.»

(2) Die Botschaft.

وفي كولونيا، وفي جبل آيفل، عاش بُـلْ مع زوجـه مـا بقـي مـن حياتـه، إلا فترات كان يقضيها في جزيرة أكِل في إيرلندا.

وجبل آيفل Eifel جبل بركـاني قصير قليل السَمْـك، يرتفـع فـي أعلـى قممـه (747 متـراً)، وتكثر فيه البحيرات، ويحده نـهر الـراين مـن الشـرق ونـهر موزل Mosel من الجنوب، وهو في الشتاء شَـهْـب يعلوه الثلج.

أما جزيرة أو أكيل (Achill) فهـي جزيـرة صـغيرة قريبـة مـن السـاحل الإيرلندي الغربي، لا يزيد قطرهـا علـى 40 مـيلاً، ويقل عدد سكانها عن ثلاثة آلاف، ويغطي الخث الجزء الأعظم من أراضيها، ولكن الجزيـرة لا تخلـو مـع ذلـك مـن جمـال الطبيعـة، ولا سـيما أجزاؤهـا الجنوبيـة الغربيـة (Atlantic Drive)، وهي تمتاز بصخورها الساحلية (الطويلـة الـهَـدود علـى ساحلها الشـمالي (The cliffs of Croaghaun)، وهـي تَـطـول أمثالهـا[1] مـن الصخور في أوربة. ويقوم في وسط الجزيرة جبل Slievemore سيلفرمور الذي يرتفع 672 متراً.

وقد زار بُل الجزيرة، ثم ابتـاع فيها منـزلاً قريبـاً مـن قريـة دوغـورت Dugort، كان ينزله كلما قدم الجزيرة مع زوجه، وقد بقي بُـل يختلـف إلـى الجزيـرة حتـى سنة 2001 حين أوقـف منزلـه وجعلـه مسكناً للفنـانين، وقـد أصبح هذا المنزل من بعد متحفاً. وقد سجل بُـل مشـاهداته فـي إيرلنـدا فـي كتابه (Irisches Tagebuch) الذي نشره سنة 1957.

وكان بُـلْ متواضعاً لا يأنف من مخالطة العامة والرعاع من أهل بلده، وقـد عـاده أصـدقاؤه مـن هـؤلاء فـي المستشـفى، فكـان ذلـك لا يرضـي الممرضات في المستشفى، ويسخطهن.

وكان بُـلْ كسواه من أهـالي كولونيـا بابيـاً كاثوليكيـاً، وقد أكثر مـع ذلـك في كتبه من التهكم الساخر بالقسس والمطارنة وغيرهم من ذوي السـلطان من الساسة وأرباب المال، وكان أكثر ما ينكر علـى هـؤلاء أنـهم كـانوا فـي

(1) أي تفوقها في الطول.

كثرتهم من القُنّع والمُتّبِعة الذين يتبعون ما وجدوا عليه آباءهم ولا يبتدعون، مع العَسْف في السلطان، والحَيْف في الحكم، ومع الجبن والفشل. وقد اعتزل بُل الملة الكاتوليكية وخرج عليها سنة 1976 دون أن يفقده ذلك إيمانه بالدين، ثم لم يعد إليها بعد ذلك إلا قبيل وفاته فيما قيل.

وقد حدث ذات ليلة (6 من تشرين الآخر 1953) في بعض جلسات الحوار (الأدبي في منتدى سكولاستيكا Scholastika) أن عرض بُل لموضوع الأدب الألماني، فحمل على أدباء القرن العشرين ولا سيما هرمن كِسْتن Hermann Kesten وبالغ في نقدهم. وكان كِسْتن هذا أديباً يهودياً ولد في بيدڤولوتشيسك Pidwolotschisk (كما تدعى اليوم) في أكرانيا سنة 1900، ولكنه نشأ في نورنبرغ Nürnberg في ألمانيا؛ حيث هاجر به أهله بعد مولده بنحو أربع سنوات، وقبل الحرب الثانية هاجر كِسْتن إلى فرنسا فالولايات المتحدة، وتوفي في بازل سنة 1996. وكان كِسْتن من أدباء المذهب الواقعي أو الموضوعي الجديدNeue Sachlichkeit وهو مذهب يقوم على وصف الوقائع المُدركَة والحقائق المُشاهَدة دون ما يستثير العاطفة أو يهيّج الحزن، وكان ذلك مذهب طائفة من الأدباء في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى وفي أيام دولة ڤايْمار (Weimarer Republik). وبعد الحرب أصبح كِسْتن رئيس رابطة الأدباء (PEN)، وكان جَدِلاً خَصِماً فكثرت من حوله المناظرات الحامية. وقد أثارت حملة بُل وانتقاده جدالاً وخلافاً كبيراً، واشتد في ذلك الخصام، حتى تلطّف هاينريش إدوارد ياكوب Heinrich Eduard Jacob فهدّأ من حدة القوم. وكان ياكوب أو يعقوب هذا أديباً يهودياً آخر ولد في برلين سنة 1889 وتوفي في زالتسبورغ Salzburg سنة 1967. وإثر ذلك وصفت الصحف(1) اللقاء بين ابن الثلاثين الشاب الكليل بُل وابن الستين الشيخ النشيط يعقوب. وقد استطرف بُل هذا اللقاء والخصام من بعد وذكره قبيل وفاته، وقال: كان ذلك مشهداً من مشاهد الشباب التي يُمضّني تذكرها.

(1) Süddeutsche Zeitung، عدد 9 تشرين الآخر 1953.

وقد نبذت الصحف قضية الخلاف هذه (بقضية بُـل والـعُـرّة)[1]. والـعُـرّة في اللغة هو الرجل يكون شَـيْـن أهلـه، فيعُـرّهم. والعرة اسم كتـاب نشره بُـل سنة 1951 بعنوان «الشياه السوداء» Die schwarzen Schafe، وكانـت لِبُـل مواقف جريئـة فـي السياسـة تخـالف موقف السلطان فـي بـلاده، فقد وقّـع بُـل مع نخبة غيره من الأعلام في الأدب والسياسة علـى وثيقـة تـدين العدوان الثلاثي على مصر سنة 1956. وكـان من مواقفه المذكورة كذلك موقفـه مـن قـانون الطـوارئ الألمـاني سـنة 1968، وموقفـه مـن مطـاردة الشرطة المتهمين بالتوافق مع عصبة الجيش الأحمر (Rote Armee RAF Fraktion) الشيوعية فـي سبعينيات القرن الماضـي. وقد حدث أن أخـذت الشـرطة فـي حزيـران مـن سـنة 1972 ألريكـه مـاينهوف Ulrike Meinhof، وكانت من قادة العصبة المعروفين المطلوبين، وكتب بُـل إثر ذلك مقالـة في مجلة Spiegel بعنوان: هل يُمَـنّ علـى ألريكـه مـاينهوف أو هل تعطـى أمان الطريق؟[2]، وكان ذلك بعد عام من صدور كتابـه «صـورة جماعيـة مـع سيدة» Gruppenbild mit Dame. وقد جـادل بُـل فـي مقالـه عن عصبة الجيش الأحمر ودعـا إلـى التعـايش والتفاهم معهم، وحمـل فـي خـلال ذلـك على تقرير صحافة شبرينغر Springer-Presse حملـة شديدة. وكـان مـن أثـر ذلك أن فُـتّش بيته وضويق، واعتده المتبعة أو كـادوا يعدونـه فـي نظرهم مـن الخـوارج أو مـن الـذين كـانوا يوافقـون الخـوارج والمفسـدين فـي شعورهم. أما ألريكه مـاينهوف فقد وجدت ميتـة مخنوقة قد شُـنِقَـت مـن خوخة في محبسها (فـي أيـار مـن سنة 1976)، وقالت الشـرطة إنها قتلـت نفسها، ولكن فريقاً مـن المحققين أنكر أن يكون ذلك ممكنـاً. وسـنة 1974 أخـرج بُـل كتابـه «شـرف كاترينـا بلـوم المثلـوم» Die verlorene Ehre der Katharina Blum فكان هذا الكتاب مشاركة فـي المنـاظرات التـي كانـت تقـام آنذاك حول العنف والإرهاب.

(1) Münchner Merkur، عدد 9 تشرين الآخر 1953 .

(2) Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?.

وسـنة 1979 ناصـر بُـل الصـحفي الألمـاني المعـروف روبـرت نويدِكRupert Neudeck (المولود في دانتسيغ Danzig في أيار 1939)، وأيده فـي تأسيس لجنـة (سفينة من أجل فيتنام) (Ein Schiff für Vietnam)، تلك التي خرجت منها من بعد (سنة 1982) لجنة كاپ أنَمور وأطباء الطوارئ الألمان Komitee Cap Anamur/Deutsche Notärzte، وسميت بذلك نسبة إلـى السفينة Cap Anamur التـي خرجت إلـى بحر صنجي، وأنقذ Neudeck بها أكثر من عشرة آلاف لاجئ فيتنامي من أهل القوارب (Boat People)، كما عرفوا آنذاك، وجاء بهم إلى ألمانيا. وكان هؤلاء من أهالي فيتنام الجنوبية الذين كانوا يفرون بقواربهم منها بعد سقوطها بيد الشيوعيين الشماليين وهزيمة الأمريكيين، وهلك كثير منهم في البحر. وهذا الصحفي الألماني هو الذي أخذ يزور بعد سنة 2002 بلاد غربـي الأردن وفلسطين ليطلع على أحوالها، وكتب من بعد كتابه[1] الذي أنكر فيه ما شاهده من عدوان علـى حقوق الأهلين وفتنتهم، كما أنكر فيه ما يقوم به اليهود من بناء «السور الفظيع» (Monstrum Mauer) الذي يقطع البلاد ويحبس وراءه غير اليهود من أهلها.

وكان بُـل ما يفتأ ينتقد الساسة في بلاده وفي غيرها من البلاد ولا سيما بولونية والاتحاد السوفيتي. وقد استضـاف بُـل فـي بيتـه لف كوبلف Lew Kopelew، ولما طرد الكسندر سولتزنتسن من روسيا فإنه لم ينزل أول أمره إلا في بيت بُلْ. وكان بُل يظهر الاهتمام بما كان يثور في أمريكا الجنوبيـة مـن صـراع وخـلاف، وفـي الإكـوادور أصـيب بُـل بـداء فـي العروق[2] فـي رجلـه اليمنـى لإدمانـه تنـاول دخـان التبـغ، فعولج من أجل ذلك بالجراحة في الإكوادور، ثم في ألمانيا بعد ذلك. وكان بُـل ممن

(1) Ich will nicht mehr schweigen. Recht und Gerechtigkeit in Palästina (2005)
(2) Gefäßerkrankung.

يؤيدون الدعوة إلى السلام ووقف التسلح، وفي سنة 1983 شارك بُـل في محاصـرة قاعدة موتلانغى Mutlangen العسكرية الأمريكيـة التـي كانـت تخزن فيها صواريخ ذات رؤوس نووية.

ومن الطريف مع ما سبق كله أن يزعم هانس ـ بيتر مينو Hans-Peter Minow فـي برنـامج لـه متلفـز بعنـوان: فنـانون فـي شـباك المخـابرات الأمريكيـة Benutzt und gesteuert – Künstler im Netz der CIA، أن بُـل كـان يعمل مع المخابرات الأمريكيـة (CIA)، فقد وجد هذا الكاتب أن بُـل كـان يشـارك فـي النـدوات الفكريـة التـي كـان يدعو إليها ملڤن لاسكي Melvin Lasky منـذ سـنة 1948، وكانـت المخـابرات الأمريكـة تجيـز لاسـكي هـذا وتمنحه الجوائز المالية، فقد استدل مينو Minow من ذلك علـى تعـاون بُـل وكل من كان يشارك في تلك الندوات مع المخابرات الأمريكية. وقد أنكر أصـحاب بُـل وعـارفوه هـذا الـزعم كـل الإنكـار وناقضـوه، وذكـروا أن مشاركة بُل في تلك الندوات لم تكن تخفى علـى أصـحابه وعارفيـه، وأنهـا لا تدل في شيء على عمله مع المخابرات الأمريكية.

وقد حاز بُـلْ[1] جوائز عدة، كان أولها جائزة المجموعة 47 سنة 1951 أعطيها لكتابه (الـعُـرّة)، ثم جـائزة مدينـة ڤوبرتال-Eduard von der Heydt Kulturpreis der Stadt Wuppertal سـنة 1958، ثـم جـائزة جـورج بوشـنر Georg-Büchner-Preis سـنة 1967، ثـم مـنح سـنة 1974 وسـام Carl-von-Ossietzky-Medaille. أمـا أبعـد هـذه الجـوائز صـوتاً وأكبرهـا شـأناً فكانـت جائزة نوبل التـي تعرف اليوم باسم جائزة نوبل فـي الأدب، ومنحها بُـلْ سنة 1972، فكـان أول أديب ألمـاني يمنح هذه الجـائزة بعد هيرمن هيسـه Hermann Hesse الذي كان منحها قبل ذلك بنحو ست وعشرين سنة.

---

(1) الجائزة توضع بين أهل السباق والنضال، فمن سبق أو غلب أخذها، ويقال: سَبّق إذا أعطى السَبَق، وسَبّق إذا أخذ السبق، وهو من الأضداد. ويعرف السبق في اللغة المحدثة بالجائزة، والجائزة في اللغة هي العطية.

وقد اختير بُلْ رئيساً لرابطة الأدباء الألمانية PEN-Zentrum Deutschland سنة 1970 (حيث بقي إلى سنة 1972)، ثم اختير من قابل (سنة 1971) رئيساً لاتحاد الأدباء العالمي[1] (International P.E.N.) وبقي فيه إلى سنة 1974. واتحاد الأدباء هذا مجمع أسس سنة 1921 في لندن أسسه كاثرين آمي دوسون سكوت Catherine Amy Dawson Scott وجون غلسوورثي John Galsworthy، غايته التأليف بين أدباء العالم، والدفاع عن الأدب وحرية الأدباء في التعبير، ونبذ أنواع العصبيات الطائفية والعرقية والطبقية، وكان من رؤسائه السابقين ألبرتو موراڤيا Alberto Moravia وآرثر ميلر Arthur Miller ، وكان من أوائل المنتسبين إليه جورج برناردشو George Bernard Shaw وهـ. ج. ويلز H.G. Wells، وقد تضاعف عدد الاتحادات القومية المنتسبة إليه حتى بلغ نحو 140 اتحاداً.

وقد لقي بُل تكريماً من مدينته كولونيا فسمي مواطن شرف Ehrenbürger، كما كرمته ولاية نوردارين ـ فستغالن Nordrhein-Westfalen ومنحته لقب العالمية.

ومستهلّ تموز من سنة 1985 دخل بُل المستشفى في كولونيا وبقي فيه نحو أسبوعين، ثم عاد إلى بيته في لانغنبرويش Langenbroich حيث توفي في 16 من تموز 1985، فكان عمره عند وفاته تسعة وستين عاماً وبضعة أشهر.

ودفن بُل بعد ثلاثة أيام من وفاته في بورنهايم مرتن Bornheim-Merten على مقربة من كولونيا، وشارك في المأتم جمع من أصدقائه ومن الساسة. بل إن رئيس الدولة آنذاك ريشارد فون فاسكير Richard von Weizsäcker شارك في العزاء.

وقد أقيم لِبُل نصب في برلين بعد وفاته، كما قام سنة 1987 نفر من أصدقائه وأصحابه بتأسيس مؤسسة هاينريش بُل الخيرية Heinrich-Böll-

(1) Poets, Playwrights, Essayists and Novelists.

Stiftung e.V. ذات الصلة الوثيقة بحزب الخضر الألماني، وهي مؤسسة تهتم بنشر كتب بُل، كما تهتم كذلك بالقضايا الاجتماعية والسياسية وشؤون البيئة والتضامن العالمي، وتقدم منحاً دراسية للطلاب المتفوقين من الألمان وغيرهم.

ومنذ سنة 1985 تعطي مدينة كولونيا جائزة في مجال الأدب الألماني تعرف بجائزة هاينريش بُل Heinrich-Böll-Preis.

[1] Der andere Deutsche. Heinrich Böll. Eine Biographie ،Heinrich Vormweg ،Kiepenheuer u. Witsch. 2002 ،كولونيا

[2] Als der Krieg ausbrach ،Heinrich Böll ،Deutscher Taschenbuch Verlag. 190 – 188 ص ،1980 ،ميونيخ ■

مسرحية (هاملت)
ترجمة جبرا ابراهيم جبرا
مراجعة نقدية

أ.د. الياس خلف(*)

ظهرتْ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لرائعة وليام شكسبير المأساوية (هاملت) في عام 1960(1). ويجدر التأكيد هنا أن هذه المسرحة تعد ـ بحق ـ من عيون الأدب المسرحي الإنكليزي والعالمي على حد سَواء. ويشير النظر الفاحصُ إلى أن هذا المترجم متضلعٌ من اللغتين الإنكليزية والعربية، غير أن ترجمته لم تخل من بعض الهَنَاتِ، لذا تهدِفُ هذه الدراسة إلى تسليط الأضواء النقدية على بعض من هذه الهنات، بغية إرشاد القارئ أو الدارس إلى السبيل الأفضل نحو تذوق هذه المسرحية، والوقوف عند مآرب شكسبير الإنسانية التي تتخطى البيئة التاريخية والجغرافية والإثنية التي سطر فيها هذا العملَ الدرامي العظيم. ولكن قبل الولوج إلى مُنْجزِ جبرا هذا، أودُّ التوقف عند دلالة الفعل Translate الذي يرد في المسرحية ذاتها. ففي المشهد الذي يلي تأنيب هاملت لأمه بعد أن مكنها من إدراك آثامها التي تمثلت في وقوعها في شركِ كلوديوس، الذي سمّ أخاه لكي يزيحه عن العرش الملكي وينعم بالملكة التي ترملت بفعلته هذه، يقدم شكسبير رؤيته لعملية الترجمة بوصفها تفسيراً أو إيضاحاً

(*) رئيس قسم اللغة الإنكليزية . جامعة البعث

لدلالة الألفاظ المنطوقة أو غير المنطوقة. يرى كلوديوس زوجته الملكة تتأوه وتتنهد، فيقول:

There's matter in these sight,

These profound heaves, thou must translate.

'Tis fit we understand them. (IV. i. 1-3)(2)

يترجم جبرا كلام كلوديوس إلى اللغة العربية فيقول:

لهذه التنهدات معان. و هذه الأنفاس العميقة يجب أن تفسريها.

قمينٌ بنا أن نفهمها(3).

يرى الناقد الشكسبيري هارولد جنكينز في معرض تعليقه على هذين السطرين أنهما ينطويان على لبْس في تركيبهما النحوي، لذا يشير إلى ضرورة إضافة ضمير موصول (Which) قبل الفاعل (You)(4). ويمضي جنكينز قدماً فيؤكد أن ليس لهذه التنهدات معانٍ فحسب، بل إن دلالاتها خفية، ولهذا السبب يرى الملك أن على الملكة ترجمة ما تنطوي عليه تنهداتها وتأوهاتها، لكي يسهل عليه فهم بواعثها المستترة. واستناداً إلى دلالة الفعل Translate هنا تتضح لنا رؤية شكسبير لعملية الترجمة بوصفها فعلاً لا يتضمن نقل معاني الألفاظ فحسب، بل يعمل على إبراز دلالات الكلمات وإيحاءاتها التي تكتسبها في سياقات مختلفة.

وعلى ضوء مفهوم الترجمة هذا ندرك أهمية العرض المسرحي الذي أخرجه هاملت وسماه بالمصيدة، لأنه يقدم جريمة تشبه مقتل أبيه وزواج أمه من القاتل ذاته. ومفهوم الترجمة هذا يتجلى بوصفها عملية تفسير، حين يرى هاملت في ذلك العرض المسرحي وسيلة لكشف ما يخفيه في أعماق نفسه:

الملك: ما عنوان المسرحية؟

هاملت: المصيدة. وكيف ذلك؟ تصيداً وكناية(5).

King: What do you call the play?

Hamlet: the mouse trap-how tropically! This play is the image of a murder done in Vienna… (3.2 – 232 – 3)(6).

إن لعنوان هذه التمثيلية أهمية رمزية بالغة، لأن هاملت يوظفها توظيفاً فنياً فتعمل عمل الكناية في علم البيان (tropically) المشتقة من كلمة (trope)، ومعلوم أن الكناية تحمل معنيين الأول ظاهري والآخر مجازي، الأمر الذي يتطلب مفسراً أو مترجماً لأثر هذه التمثيلية الكنائية. وهنا يبرز هاملت بوصفه مترجماً أو مفسراً لما سيعرض(7):

تقول أوفيليا: إنك معقب بارع يا مولاي:

You are as good a chorus, my lord(8).

فيرد هاملت مستثمراً الفعل (interpret) الذي يتصل بالترجمة والتفسير:

هاملت: لكنت أستطيع التفسير بينك وبين عشيقك، لو رأيت الدمى تتغازل.

I could interpret between you and your love if I could see The puppets dallying. (3.2.240 -2)(9).

وعلى ضوء مهمة هاملت بوصفه مترجماً أو مفسراً، ندرك أهمية تساؤل أوفيليا عن المغزى المتوخى من العرض الصامت الذي سبق تمثيلية المصيدة:

أوفيليا: ما معنى هذا يا مولاي؟

هاملت: هذا (والله تلصصٌ متلصصٌ) معناه الأذى(10)

إذن، هذه هي رؤية شكسبير للترجمة والتفسير في مسرحية (هاملت)، وقد تخيرت أن أجعل منها نقطة للانطلاق نحو النظر في ترجمة هذه المسرحية. وأود التأكيد هنا أن دراستي هذه تندرج في إطار التلقي النقدي للترجمة كما أشار ليوهيكي Leo Hickey من جامعة Salford في ورقة موسومة بـ The Reader as Translation Assessor. (القارئ بوصفه مقيّماً للترجمة)(11).

وسأورد هنا بعض الأمثلة التي تشير إلى قصور ترجمة جبرا في نقل الأغراض التي أرادها شكسبير في هذه المسرحية.

يؤكد شكسبير إثم كلوديوس الذي اقترف جريمة سفاح المحرُمات، فيجعله يلمّح إلى ذلك حين يقول:

Our sometime sister now our queen. (1-2-8) (12).

يترجم جبرا عبارة (Our sometime sister) فيقول: وإذن فهذه التي كانت زوجة لأخينا...(13).

لا تفي هذه الترجمة بالغرض المتوخى، لأنها لا تتناسب وهدف شكسبير الذي يتبدى في تأكيد قضية السفاح المحرم، ولذا يستحسن أن نترجم هذه العبارة لتصبح:

هذه التي كانت أختنا..

وتكتسب هذه الترجمة أهميتها على ضوء تقديم شكسبير لكلوديوس بوصفه زانياً استباح المحرمات. (1.2.157) (14).

وهناك مثال آخر يظهر ابتعاد ترجمة جبرا، عن مآرب شكسبير الدرامية. فكلوديوس الشكسبيري مراء فظيع، وعلى الدارس أو المترجم أن يعي هذه الحقيقة.

يقول كلوديوس: And with no less nobility of love than which dearest father bears his son.(I.ii.110 -1) (15).

نقرأ في ترجمة جبرا:

ولأحنونّ عليك بحب نبيل

لا يقل عما يكنه الأب لابنه العزيز. (16)

نلحظ هنا أن عبارة شكسبير (dearest father) لم تنقل بأمانة، فالصفة (dearest) نقلت إلى الابن عند جبرا في حين أنها ترمي إلى ترسيخ رياء كلوديوس الذي يسعى نحو تأكيد حبه ورعايته لهاملت ابن أخيه. وما من

شك في أن اللاحقة (est) تنطوي على المبالغة هنا، وتؤكد نفاقه، أي إظهاره غير ما يضمر. (17)

ويغيب عن جبرا دأب شكسبير في تعزيز الموضوع الديني والأخلاقي في هذه المسرحية، فحين يجعل هاملت أمه ترى ذنوبها، يلفت الشبح (أي روح أبيه الميت) انتباه هاملت إلى الحيرة التي ترتسم على وجهها:

But look amazement on they mother sits (3.4.112) (18)

ترد هذه الجملة لدى جبرا كما يأتي:

ولكن انظر، اقتعد الذهول أمك.(19).

هذه ترجمة حرفية لأنها لا تغوص في أعماق الكلمات فحسب؛ واللحظة النفسية التي تولدها. فكلمة Amazement لا تعني الاندهاش أو الذهول فحسب بل Bewilderment أي التردد والاضطراب في المعجم الشكسبيري، والأمثلة عديدة على ورودها ضمن إطار الصراع أو الاضطراب النفسي (20). وتتبدى أهمية هذه الكلمة الدرامية حين يقول الشبح:

O step between her and her fighting soul. 3.4.113 21

فاخط بينها وبين نفسها المنازعة (22)

ويجدر التأكيد هنا إلى أن ترجمة جبرا تثير الإشكال فيما يتصل باستخدامه لكلمة (نفس) بدلاً من الكلمات الإنكليزية. Such large discourse, spirit, soul

(Sure he that made us with such large discourse)

إذا نظرنا إلى عبارة large discourse في سياقها نرى أنها تعني المقدرة على التفكير العميق، فـ (هاملت) مسرحية دينية أخلاقية تعنى بمسألة التفكير والتخير السليم قبيل اتخاذ أي قرار. وتبرز إشكالية أخرى في ترجمة جبرا لصرخة هاملت الآتية:

But heaven hath pleased it so,

To punish me with this, and this, and this with me

That I must be their scourge and minister. (3.4.175 -7) (24)

ترد هذه الصرخة في ترجمة جبرا على النحو الآتي:

غير أن السماء شاءت

عقابي به وعقابه بي

وكان لا بد لي أن أكون وكيلها ووسيلة سخطها (25).

والسؤال الذي يتبادر هنا: هل تستطيع عبارة (وكيل السماء ووسيلة سخطها) أن تعبر عن مضمون هاتين الكلمتين، اللتين أثارتا وما تزالان تثيران الجدل النقدي حول رؤية شكسبير لهاملت وما يفعله في المسرحية، فكلمة (scourge) تحمل معنى سلبياً لأنها كانت ترتبط بطغاة من أمثال آتيلا القائد الآسيوي الذي اجتاح شرقي أوربا ووسطها في القرنين الرابع والخامس الميلاديين، وتمبرلين التتري الذي اكتسح أجزاءً من آسيا وأوربا في القرن الثالث عشر الميلادي (26). وأما كلمة (minister) فهي التي تدل على جانب العدل الإلهي. ولهذا يمكننا ترجمة كلمة (scourge) المعاقب وminister بـ القيم على العدالة السماوية.

لقد أوردت هذه الأمثلة لأن جبرا يقدم ترجمته هذه لمحبي الأدب والنقاد من قراء العربية، فقد زوّدها بدراسات نقدية، ولهذا كان من المستحسن أن يقف وقفة متأنية قبل الشروع في ترجمة الكلمات التي ذكرتها آنفاً، فدلالة هاتيك الكلمات تضعنا على جادة التلقي والتذوق الفنيين السليمين.

ويجدر التأكيد هنا أن جبرا يغفل عن إيراد أرقام السطور، كما عهدنا ذلك في مسرحيات شكسبير وغيرها، فترقيم الأسطر ضروري جداً فهو

يسهل عملية العودة إلى المقبوسات من النص وهذا الأمر من المسلمات في البحث الأكاديمي.

ولا تخلو ترجمة جبرا من بعض الهنات في نقل أسماء الشخصيات إلى العربية، فاسم ليارتيز يغدو ليرتس pyrrhus يصبح فرهوس وpriam فريام وبرناردو برنردو ومارسيلوس مرسيلس.

وبعد، إن ما تقدم لا يقلل من شأن هذه الترجمة الرصينة، فقد بذل جبرا قصارى جهوده في نقل هذه المسرحية إلى قراء العربية. ولا يسعني هنا إلا أن أتقدم بتوصية تتصل بضرورة تشجيع المختصين فقط على الترجمة، ودفع روح التعاون الوثيق بين المترجم ومن يتقن اللغة الهدف عند الضرورة، فهذا التعاون مثمر لأنه يؤدي إلى الأمانة العلمية في الترجمة، لأن هذا التعاون يعني الضلوع باللغتين المصدر والهدف.

الإحالات

1 ـ مسرحية (هاملت) لوليام شكسبير، ترجمة جبرا، إبراهيم جبرا، (بيروت 1960).

2 ـ مسرحية (هاملت) تحقيق هارولد جينكينز (لندن، 1984) بالإنكليزية.

3 ـ (هاملت) ترجمة جبرا، ص .148

4 ـ مسرحية (هاملت) تحقيق هارولد جينكينز.

5 ـ (هاملت) ترجمة جبرا ص .125

6 ـ هاملت، تحقيق جينكينز 203 ـ 232 ـ .233

7 - قاموس المصطلحات النقدية، وليام نورث (لندن، 1996) ص 301.
8 - (هاملت)، تحقيق جينكينز، 203 - 239.
9 - المصدر نفسه 203 - 240 - 242.
10 - (هاملت)، ترجمة جبرا ص 125.
11 - (دراسات في الترجمة)، تحقيق عبد الله الشتاق، الأردن 2000.
12 - (هاملت)، جينكينز 201 - 8.
13 - (هاملت)، جبرا ص 37.
14 - (هاملت) جينكينز، 201 - 157.
15 - (هاملت)، جينكينز، 201 - 11.
16 - (هاملت)، جبرا، ص 37.
17 - البلاغة الإنكليزية، تحقيق كيرن روب (لندن، 1970) ص 100.
18 - (هاملت) جينكينز، 403 - 112.
19 - (هاملت)، جبرا، ص 142.
20 - (هاملت)، جينكينز 403 - 112.
21 - (هاملت)، جينكينز 403 - 113.
22 - (هاملت)، جبرا، ص 142.
23 - (هاملت)، جبرا، 157.
24 - (هاملت)، جينكينز، 403 - 175 - 177.
25 - (هاملت)، جبرا، ص 145.
26 - (هاملت)، جينكينز، 403 - 175 - 177. ■

ب ـ الشعر

1	**مختارات من شعر كارين بوي**	كارين بوي	ت: يوسف سامي اليوسف
1	**شاعر من إيطاليا**	سلفاتورة كوازيمودو	ت: د. محمود المقداد
1	**مختارات من الشعر البولوني**	عدد من الشعراء	ت: فهد حسين العبود
1	**قصائد**	ليونيد شيرشير	ت: محمد خالد رمضان
1	**كتابة رسم نقش**	بول إيلوار	ت: رضوان السائحي

مختارات من شعر
كارين بوي

ت: يوسف سامي
اليوسف

أولاً: تمهيد

لسنا نعرف، نحن الناطقين باللغة العربية، إلا النزر اليسير عن آداب الشعوب التي لم تتمكن من أن تتحول إلى قوى سياسية عظمى، سواء في أوربا أو في سواها من القارات الخمس. فنحن نجهل آداب الهند والصين إلا قليلاً، بل نجهل، أو نكاد أن نجهل، جيراننا الأتراك والإيرانيين. أما الآداب الاسكندنافية فلا نعرف منها سوى اسمين أو ثلاثة: ابسن النرويجي وسترندبرغ السويدي وكيركجور الدنمركي، ولكن تلك البلدان مشبعة بالأسماء الأدبية الجديرة بأن تعرف وتقرأ، بل هي جديرة بالدراسة والاستيعاء. ولقد صار مما هو بديهي أن أدب أية أمة من الأمم لا يسعه أن يزدهر ويغتني في هذه الأيام، بعدما صار العالم ((قرية كونية))، إلا إذا لقح نفسه بآداب الأمم الأخرى، إذ يبدو أنه ما من تجديد أو خلق إلا وهو نتاج لتفاعل حي وخصيب. ولهذا كان لا بد لنا من أن نعمد إلى الترجمة كثيراً جداً، وذلك لأنها طريقة اتصال مؤثر وفعال حقاً.

وعلى أية حال فإن الشاعرة السويدية الكبيرة (كارين بوي) تملك تجربة أدبية تستحق الاهتمام، وذلك لعمقها وحرارتها وقدرتها على الاجتذاب . وبسبب هذه السمات الكبرى أقدمتُ على اختيار مجموعة من قصائدها وترجمتها إلى اللغة العربية، مع قناعتي بأن شعرها كله يستحق الترجمة والقراءة معاً.

ولدت كارين بوي في مدينة يوتيوري الراخمة على شاطئ بحر الشمال، وذلك في السادس والعشرين من تشرين الأول سنة 1900. وبعد تسع سنوات رحلت أسرتها إلى مدينة استكهولم، وحينما كبرت الفتاة فقد درست في جامعة أُبسالا، حيث عاشت طوراً من الإلهام الشعري المتدفق الغزير. ولكنها أصيبت بأزمة نفسية سنة 1921، وهي السنة التي حصلت فيها على دبلوم من إحدى كليات المعلمين. وعلى الرغم من الأزمة فقد نشرت مجموعة شعرية عنوانها «الغيوم» في السنة التالية. كما نشرت مجموعة أخرى عنوانها «الأراضي المخبوءة» بعد مضي سنتين على نشر المجموعة الأولى. أما مجموعة «المواقد»، أو مجموعتها الثالثة، فقد ظهرت سنة 1927، وهي السنة التي توفي فيها والدها بالسرطان. ومما هو جدير بالتنويه أن الناقدة السويدية الشهيرة، هاجر أولسن، قد أعجبت بهذه المجموعة، وأشارت إلى أنها جاءت بعد اليأس من إمكانية تجديد الشعر السويدي الذي صرحت بأنه مصاب بالعقم.

وبعد سنة واحدة تخرجت في جامعة أبسالا ورحلت إلى استكهولم، حيث عولجت نفسياً بغية الشفاء من اضطراب جديد ألم بعقلها. ولكنها تزوجت الشاعر ليف بيورك بعد تخرجها بسنة واحدة، أي سنة 1929. وكان بيورك هذا ينتمي إلى حركة كلارتي اليسارية، فزارت الاتحاد السوفييتي بصحبته بعد زواجها بقليل. بيد أن هذا الزواج لم يدم سوى ثلاث سنوات، لأنه انتهى بالطلاق، وذلك بعدما تعرضت لأزمة نفسية

ثالثة دفعتها إلى السفر باتجاه برلين ابتغاء العلاج سنة 1932. وهناك تعرفت إلى فتاة ألمانية اسمها مارغوت، وأقامت معها صلة صداقة متينة. كما أنها اشتغلت محررة في صحيفة تصدر في برلين، ولكن باللغة السويدية.

ثم عادت من جديد إلى استكهولم، واشترت بيتاً، واستدعت مارغوت لتعيش بصحبتها. وربما كانت مارغوت هذه، وقد ربطتها بها علاقة ليست سوية، هي المقصودة بالخطاب الذي توجهه إلى الأنت، أو إلى الآخر الذي تناديه على نحو ملهوف في بعض الأحيان.

وفي سنة 1935 نشرت مجموعة جديدة عنوانها «من أجل الشجرة» وهي أكثر مجموعاتها انضواء في تيار الحداثة. ومما هو ناصع تماماً أنها، في مجموعتها الرابعة هذه، قد غادرت الدين والمثالية باتجاه التجريد الذي أراه عقيماً سقيماً، بل علامة انحطاط أصاب الشعر في الكثير من بلدان العالم خلال القرن العشرين. أما مجموعتها الخامسة، أو الأخيرة، فقد ظهرت سنة 1938. وفي تلك السنة زارت اليونان. وسبق لها أن اشتغلت معلمة في مدرسة داخلية في إحدى المدن القريبة من العاصمة السويدية، وذلك سنة 1936.

وفي الثلاثينيات، نشرت كارين بوي أربع روايات بينها اثنتان مشهورتان، وهما «الأزمة» (1933) التي راجت كثيراً جداً في ذلك الزمن، و«المصل» (1940) التي ينظر إليها النقد السويدي بوصفها إنجازاً أدبياً عظيماً حققته حركة الرواية السويدية. ويبدو أنها نص كابوسي وإيمائي في آن واحد. وربما كان قابلاً لعدة تفاسير متباينة الاتجاه.

ولكن الشاعرة قد انتحرت بالأقراص المنومة، وذلك في الثالث والعشرين من نيسان سنة 1941. كما انتحرت مارغوت، صديقتها الألمانية، في شهر أيار من السنة نفسها.

واليوم ينظر النقد في بلاد السويد إلى كارين بوي بوصفها علماً من أعلام الشعر السويدي كله. ولقد تركت أثراً كبيراً على الشعراء الذين أخذوا يبرزون إثر وفاتها، أي في أواسط القرن العشرين، ولاسيما أولئك الذين ينتسبون إلى تيار الحداثة، مع أن شعرها الكثيف شفاف في معظمه، ولهذا فإنه يتوسط بين الحداثة والتقليد. ومن شأن هذه الحالة أن تتضمن ما فحواه أنه بعيد عن الغموض، وناج من الإنبهام، في الغالب الأعم.

ومما لا يخفى على قارئها أنها شديدة القدرة على البلوغ إلى الأعماق، وكذلك إلى النائيات والمخبوءات. ولقد نظر النقد السويدي إلى بعض قصائدها بوصفها رحلة جرت في جوف النفس حصراً. بل إن شعرها يتبدّى، في بعض آنائه، وكأنه خطاب موجه إلى الغياب، أو إلى مالا تطاله الأيدي ولا تراه العيون. كما تظهر عليه آثار التأمل العميق في صور الحياة التي تراها الشاعرة بمقلة سابرة. ثم إنها تعرض رؤيتها بلغة شاعرية خاطفة أو بليغة، بل مترعة بالنضارة والحيوية. ومما يضفي عليه النكهة الحية أنه ينبجس من حساسية مرهفة وأصيلة حقاً. كما أنه ينطوي على حكمة وثيقة الصلة بالتجربة التي تعاش بالفعل. ولعل موضوعة الوصال، أو الاكتمال بالآخر أن تكون أبرز موضوعة بين جميع الموضوعات التي يحتويها شعرها كله.

ثم إن تلك الشاعرة، التي انتحرت إثر انتصاف العمر، تملك فؤاداً مغرماً بالحياة إلى حد الشغف. وربما أدرك قارئ شعرها المتأني أن هنالك صلة حميمية تربطها بالعيش والوجود. إلا أن هنالك نغمة حزن شفاف في بعض قصائدها، ولكنه حزن هادئ وناضج في كثير من الأحيان، ويختلط بشيء من الحنان ليس باليسير.

ومما هو جد ناصع أنها تحب الطبيعة حباً جماً، وأن صلتها بها تكاد أن تجعل منها شاعرة رومانسية. فكثيراً ما تظهر الأشجار وهي مثقلة

بالروعة، وكذلك الزهور والنجوم والبحر والجبال. ومما قد يكون صحيحاً أن أرض بلاد السويد الشديدة الاخضرار والتي تكثر فيها المياه إلى حد غير مألوف، قد أسست هذا الانفعال بالطبيعة وهيأت الفرصة الكافية لنشوء شعر متأثر بها أو بصورها الحية الجميلة.

ولكن أهم ما في أمرها أنها كثيراً ما تبحث عن المثال الديني، بل تلوب عليه بشغف حميم، ومما هو ملحوظ أن كلمة «الجوع» وكلمة «العطش» تكثران في شعرها على نحو لافت للانتباه. ويلوح لي أن ثمة صلة بين هاتين الكلمتين وبين ارتباط الشاعرة بالمثل والتقوى. وإني أراهما نتاجاً لمسغبة روحية ليس لها أي إشباع قط. ومما لا تخطؤه العين أن صورة القوس وكذلك صورة الانحناء تتواتران في شعرها إلى حد ليس بالطفيف.

وربما جاز الزعم بأن هاتين الصورتين تنبثقان من الحاجة إلى الحنان أو إلى الحنو الأمومي الرؤوم. وقد أشار علم النفس مراراً إلى أن المنتحرين هم أكثر الناس ميلاً إلى المطالبة بالعواطف الحميمية الصادقة التي لا يشوبها التزوير.

وفي تقديري أن الانفعال بالكائنات الطبيعية وكذلك بالحاجة إلى الحنان واللطف، هما السمتان اللتان جعلتا أسلوب كارين بوي اللغوي شديد الشفافية وشديد الطراء. فلئن تأمل القارئ لغتها الشديدة الحيوية والشفافية وجد أن الكلمة قد استحالت بين يديها إلى وجدان يذوب عطفاً وحنواً على الأشياء كلها، أو على الحياة بوجه عام. وعندي أن الشعر لا يصير شعراً أصلياً أو عظيماً إلا بقدر ما تتمكن اللغة من احتواء عصارة الوجدان. وحين يملك الشعر أن يمزج هذه السمة العاطفية بخيال متوثب منداح، فإن

الأسلوب يبلغ ذروة من ذراه الشاهقة النادرة. وقد يجوز الظن بأن كارين بوي قد أنجزت هذه البرهة ولو إلى حد ما.

هذه نظرة عجلى ألقيتها على شعر كارين بوي، ولكنني أرجو أن يُقيّض لهذا الشعر من ينقله إلى اللغة العربية كاملاً غير منقوص، ثم يدرسه دراسة مستفيضة تليق بتلك الشاعرة التي قلما يجود العالم كله بواحدة مثلها، سواء من حيث الدفء الروحي أو من حيث القدرة على التصوير والتعبير.

ثانياً: القصائد

1 - تقاطع الدروب

الشموع التي رأيتها تحترق ، أجل ، الشموع
المقدسة على ذرى الجبال الأبدية،
حيث سار أناس في ضوء صوفي مرتجف،
يتوهجون بالقداسة وبالشمس وبالقطرات الهاطلة،
يتوهجون بالنوم في عوالم لا وجود فيها للزمان.
واويلتاه، قدمي ثقيلة جداً في تلك الممرات العالية المسببة للدوار،
لي الويل، أنا المصنوعة من الطين والتي فكرها فولاذ وحجر!
لن يكون لي مكان أبداً بين أولئك الصامتين المقدسين الحالمين،
ولن تتوج رأسي هالة الرؤيا بتاتاً.
أنت من سوف أبحث عنه، يا إلهي،

في البسيط والرمادي والمحتقر،
أنت من سوف أبحث عنه في العالم،
في الأزمة وفي الكفاح اليومي.
السكون الذهبي الذي تتمتع به السماء
وهو يتطلع إليه فؤادي
هل هو أفضل من جهدك
ومن قتالك المشتعل المقدس؟
رباه، إن غبطتك لك.
أنت أعطيت وأنت أخذت
وأنت تخبئ نفسك.
إعط ما تشاء ـ لا السلام،
ولكن قتالك وروحك التي سوف تنجزها.
رباه، ها أنا ذا أتبعك
على حقل معركة العالم
مثل سيف أو قوس.
أعطني عرشاً، إن رغبت،
أو صليباً، إذا شئت.

2 - الأحسن

لا نستطيع أن نتخلى عن أفضل ما نملك.
ولا نقدر على أن نكبته أيضاً.

كما لا يتيسر لنا أن نقوله.
ما من أحد يملك أن يجعله قدراً
ذلك الشيء الأحسن الراخم في ذهنك.
إنه يشع هنالك عميقاً في داخلك،
يشع من أجلك ومن أجل الله.
إنه مجد ثروتنا التي لا يملك أحد آخر أن يحوزها.
إنه عذاب فقرنا الذي
لا يستطيع أحد آخر أن يحصل عليه.

3 - رغبة رسام

أود أن أرسم كسرة صغيرة
من المياومة الشديدة الرثاثة،
التالفة والرمادية،
ولكنها تتوهج بتلك النار التي جعلت
العالم كله يقفز من يد الخلاق العظيم.
أو أن أبين كيف أن ما نزدري
قدسي وعميق وكساء للروح.
أود أن أرسم ملعقة خشبية
بطريقة من شأنها أن تجعل الناس يرون فيها إلماعاً يومئ
إلى الله.

4- توقع الربيع

ألم أمش ههنا ثملاً بأريج الورود
ـ ومع ذلك فما من ورود ظهرت ـ
ألم يرتجف كل شيء وهو ملفع

بلعاب الشمس السماوي؟
والضوء المنـعكس يهمس وعوداً سرية.
من البعيد وصلتني ريح في الفترة الأخيرة.
الضوء مثل أنفاس مستعادة،
مفعم بأريج توقع يرتجف بحياء.
ومنذ ذلك الحين أحسست بأعجوبة.
لست أعرف شيئاً ـ أسير كما لو أنني
في أرض نائية،
أسير كما لو أنني في حلم، حلم بالورود.
كل شيء مثلما كان من قبل ـ
ومع ذلك، فإنه ما من شيء إلا وقد تغير.
ثمة سر غريب ينتشر على جميع الأشياء.

5 - بواسطة وسائل الإعلام

ذات مرة طلبت فرحاً بلا حدود،
وذات مرة طلبت أسى لا متناهياً كالفضاء،
وإني لأتساءل عما إذا كان الاحتشام ينمو مع الزمن.
جميل، جميل هو الفرح وجميل هو الحزن أيضاً.
ولكن الأجمل هو أن تقف على أرض معركة الألم،
بذهن ساكن، وأن ترى الشمس وهي تشع.

6 - شيء واحد

أحن إلى شيء واحد: الجدّية العميقة
- وهي التي برهنت على أنها نحس للكثيرين ـ
ولكنني أحن إلى شئ واحد آخر،
شئ ما منح إلا للأقوياء وحدهم،
إنه صمت القلب.

7 - تعلم الصمت

كل ليلة على الأرض طافحة بالألم.
أيها الفؤاد تعلم كيف تصمت.
النفوس القوية ، كالدروع القوية،
تعكس الضوء من موطن النجوم.
من شأن عويلك أن يجعلك أضعف.
أيها الفؤاد تعلم كيف تصمت.
فالصمت وحده يشفي، الصمت يقوّي،
وهو طاهر على نحو غير ممسوس، ومخلص ببراءة.

8 - ما من مكان

إنني مريضة بالسم. إنني مريضة بعطش
لم تخلق له الطبيعة أي شراب.
من كل حقل تتواثب الجداول والينابيع.
فأنحني إلى الأسفل وأشرب من شرايين الأرض سرها المقدس.
والسماوات دافقة بالأنهار المقدسة.
أتمطى وأشعر بأن شفتي رطبتان بنشوات بيضاء.
ولكن ما من مكان، ما من مكان . . .
إنني مريضة بالسم، إنني مريضة بعطش
لم تخلق له الطبيعة أي شراب.

9 - أنشودة

يسقط صوتك وخطواتك بطراوة الندى على يومي المشغول.

وحيثما جلست ثمة ربيع في الهواء المحيط بي من دفئك الحي.
إنك تزهر في بالي وتزهر في دمي،
وإني لأعجب فقط لأن يدي السعيدتين
لا يستحيلان إلى زهور كبيرة.
والآن، فإن فراغ المياومة يتغلق حولنا معاً،
مثل ضباب طري لطيف.
هل تخاف من الغرق في الكآبة الرمادية؟
لا تخف: ففي أعمق أعماق الحياة اليومية، في قلب الحياة كلها،
يشتعل عيد سري عميق
بشعلات تهمهم على نحو هادئ.

10- المتجول في الصحراء

ألا إنك لتزن بموازين زائفة
وتقيس بمعايير مزورة،
ليس أمام القاضي الذي يحكم على المجرمين،
بل أمام الله، سبحانه، فاطر الحياة.
بلؤلؤة صغيرة نشتري ألف تمرة،
أما أنا، أو تلك التي جاعت في الصحراء،
فمتعبة من حزامي المصنوع من اللآلئ،
وهو الذي لا يقدم أية تغذية.
وأنا، أو تلك التي هزلت في الرمل،
لن أسترد فخامة مقبض خنجري

المزخرف بالجواهر التي لا تطفئ عطشاً.
ثم إنني في مدينة المآذن هذه،
بعيداً عن الصحراء،
سوف لا أنحني أمام تلك الأبواب المتكبرة،
تلك البوابات الذهبية،
ولكن أمام الآبار المنخفضة النائية
عن الدرب،
إلى حيث يقود الرعاة المغبرون قطعانهم
عندما يجلبون الحليب في المساء.

11- تعدد الإنسان

جميل هو الجسد القوي
الذي يشطر موجة عاتية،
وجميل، جميل هو نوم الطفل
بعد التوتر الذي يصنعه اللعب.
جميل هو يوم العمل
- والخبز اليابس، مكسوراً ومباركاً -
وجميلة هي الساعة التي تنسى في النبيذ
كلاً من الماضي والمستقبل.
لقد ولدنا من أمهات سماويات وأرضيات
ومن قوى لا نهاية لها على المدى المنظور،
ومن إرادات ليلية وإرادات نورانية،
وبأسماء لم يعرفها أحد.
ليت أن واحدة من الكثيرات
لا تهيمن علينا،

حتى وإن كانت من عرق السماء،
وتشعشع فيها الفخامة.
في سريرتنا. يعيش التعدد
وهو يتلمس دربه صوب الوحدة
وقد ولدنا كي نكون زجاجته
المشتعلة الحاشدة المهيمنة.
عظيم هو كفاح الإنسان
وعظيمة هي تلك الأهداف
التي يضعها نصب عينيه -
ولكن الأعظم منها هو الإنسان نفسه
بجذوره الضاربة في الليل الكوني.
إذن، هات ذلك الذي قد يستفيق غداً،
فنحن ندرّع غرفة سرية،
ولا نفتقر إلى أية شعلة
على مذبح إله مجهول.

12- أنت

عذب هو صوتك مثل وشوشة الينابيع،
ووجودك طازج على نحو حرّيف مثل فواكه
الخريف المعطرة.
وبصفاء يستقر في عينيك
المرح المقشعر لأواخر أيلول.
ألا إنك لنافورة،
شعاعها متألق بشكل مشمس جميل في

توازنه، وفي قوسه ذي الشكل الكامل.
إنها نافورة جميلة بقوتها
وهي تحوز القوة التي تمكنها من أن
تحب الحدود والأبعاد النبيلة.
تحية للعبك الهادئ، ولصحتك الربيعية.
وتحية لنبل روحك العذب الشبيه بالذهب،
والمنساب في نقاء ملامحك،
وفي التناغم الغنائي لأعضاء جسدك.

13 – عزاء النجمة

الليلة الماضية، سألت نجمة
ترخم بعيداً حيث لا يعيش أحد:
«من تنيرين، أيتها النجمة الغريبة؟
إنك تتحركين وأنت كبيرة ناصعة».
راحت شفقتي تصمت،
عندما نظرت النجمة بحملقة كوكبية،
«إني أضيء ليلاً أزلياً،
إني أضيء فضاءً بلا حياة.
وإن ضوئي زهرة تذبل
في خريف الفضاءات المتأخر الخشن.
ذلك هو عزائي كله.
ذلك الضوء هو عزائي الكافي».

14 – حالة التنقل

اليوم المشبع ليس الأول بتاتاً
وأحسن الأيام يوم العطش
أجل، ثمة هدف ومعنى في طريقنا ـ
ولكن الطريق التي تصنع للفاعل قيمة.
أحسن الأهداف استراحة تستمر طوال الليل،
استراحة تضيئها النار، ويكثر فيها الخبز المكسور.
في الأماكن التي ينام فيها المرء مرة واحدة،
النوم لا خوف عليه، والأحلام مترعة بالأغاني
اخترق المخيم، اخترق المخيم! فالنهار الجديد
يبدي نوره.
ومغامرتنا العظيمة لانهاية لها على المدى المنظور. ■

شاعر من إيطاليا
سَلْفاتوره كوازيمودو Salvatore Quasimodo

ت: د. محمود
المقداد

أولاً ـ نبذة عن حياته، آثاره(1):

وُلِد سنة 1901 في (موديكا) Modica بإقليم (راغوزا)(2) Ragusa. كان والده رئيس محطّة للسِّكَك الحديدية، وكان هذا سبباً للتنقلات المستمرّة لدواعي العمل. وفي سنة 1908 يستقرّ في (مِسِّينا) Messina ويبقى فيها إلى سنة 1920، ويحصل على دبلوم المعهد التقني التجاري(3).

وينتقل إلى (روما) سنة 1921، ويسجِّل في كلية الهندسة، ولكنه سرعان ما يترك دراسته، لنقص الوسائل المادية(4). وقد اضطر إلى العمل ليعيش، ومن سنة 1926 عمل موظّفاً في مدينة (رِجُّو الكالابرية)(5) Reggio Calabria في مصلحة (الهندسة المدنية) il Genio civile. وبدأ بكتابة أشعاره الأولى في مجموعته (مياه وأراضٍ) Acque e terre التي نُشِرتْ في المجلة الفلورنسية (سولاريا) Solaria (سنة 1930)، المحترمة جداً حينذاك. وكان توجُّه المجلة معادياً للفاشية على الصعيد الفكروي (الإيديولوجي)، وضد النَّزعة الأكاديمية والشكلانية على الصعيد الأدبي: وقد أوقفت سنة 1936. وفي سنة 1934 نجحت في (ميلانو) Milano وبقيت فيها تقريباً حتى احتجابها.

كان ديوانه يتميز بدماثة أخلاق (صقلِّية) Sicilia التي وُصِفتْ بشكل واقعي، بتمثُّل الأصوات والألوان في فردوسٍ مفقود، لا يمكن الوصول إليه: إنها جنة عَدْن يتحسر فيها على النقاء الإنساني (الذي لا يزال فاسداً بوجع الحياة)، وليس فقط على الانسجام مع الطبيعة. واستذكار (صقلية)، بهذا المعنى، ينصهر مع استذكار الطفولة (وكانت مرحلتا الطفولة والشباب أثيرتين لدى كوازيمودو). ولذا فقد سيطرت مواضيع الألم، والعزلة، وعدم التواصل، واستحالة العثور على الطمأنينة أو العزاء في الحياة. وهذه المواضيع، من جهة أخرى، تكوِّن المعارضة الوحيدة المسموح بها في النظام الفاشي، في حين كان الأدب، على العكس، تفاؤلياً وانتصارياً. وكان كوازيمودو متفوقاً، أسلوبياً ومعجمياً، على (باسكولي)(6) Pascoli، و(دانُّونتسيو)(7) D'Annunzio، و(فِرغا)(8) Verga. فقد أخذ من (فرغا) الواقعية، ومن (باسكولي) فن تجميل الطبيعة، ومن (دانُّونتسيو) الاندماج مع الطبيعة. وكان كوازيمودو يبحث عن طريقة تعبيرية مصفَّاةٍ، شفّافةٍ، منشدَّةٍ إلى الجمال الكلاسِّيّ.

وفي مجموعتيه الشعريتين المتواليتين (المزمار المغمور) Oboe sommerso (سنة 1932) و(إيراتو وأبوليون)(9) Erato ed Apollion (سنة 1936)، كان كوازيمودو يبحث عن التلاؤم تماماً مع (المدرسة الإرميتية)(10) scuola ermetica، في محاولة غير موفَّقةٍ، لأن يتجاوز فيهما الأستاذين (أونغاريتِّي)(11) Ungaretti و(مونتالِه)(12) Montale، اللذين بلغا إلى أقصى النماذج المثالية الصحيحة. وقد فعل كوازيمودو هذا بالضبط في السنوات التي كان (أونغاريتِّي) يحاول فيها، على العكس، استرجاعَ الأشكال العروضية التقليدية. وفي هاتين المجموعتين كانت القوافي موسيقية جديرة بالاستماع (ومن هنا كان نجاحها الشعبي)، ولكنها كانت قليلة العمق. وليتَّبِع الموضة، خان كوازيمودو في الواقع نفسه بنفسه: ففنه الشعري أُثْقِل بالأشكال الغريبة والمدروسة بإفراط (وعلى سبيل المثال: جاءت صورُه قريبة بشكل تعسُّفيّ).

في سنة 1938، ترك العمل في مصلحة (الهندسة المدنية) وأصبح صحفياً(13). ومن سنة 1936 إلى سنة 1942، جمع أشعاره الجديدة، وقد حاول أن يعود من خلالها إلى التوازن البهيج في مجموعته (مياه وأراضٍ). وكانت المجموعة الأكثر أهمية من أشعاره الجديدة هي (وكان المساء فجأة) Ed e subito sera. إن استرجاعه هذا لفنه الشعري الأكثر أصالة كان بلا شكٍّ بمساعدة ترجماته للقصائد الغنائية اليونانية Lirici greci (سنة 1940) التي أقصته جزئياً عن الأسلوب الإرميتيّ، الغامض والمتكَلَّف، الذي كان يستعمله(14)، كما حَمَلَتْه على تقدير الأشكال العروضية التقليدية من جديد (وعلى سبيل المثال قصيدة البيت ذي الأحد عشر مقطعاً). وإلى جانب ذلك كانت صقلية (وخاصة تلك المنتمية إلى العالَم اليوناني) تبدو له دائماً أيضاً كزمن متناوبٍ في الانحطاط (الأخلاقي) في الحياة.

وفي سنة 1941، عُيِّن، من قِبَل وزير التربية الوطنية، نظراً لـ (شهرته الواضحة)، أستاذاً للأدب الإيطالي في (معهد ميلانو الموسيقي) (كونسرفاتوار ميلانو)(15). وكان إنتاجه الأخير، وهو إنتاج ما بعد الحرب(16)، الأعظمَ مغزىً(17). وكانت مواضيع السيرة الذاتية، من النوعية المنحطَّة، تتحوَّل إلى مواضيع مدنية: فمناجاة الذات (الحوار الداخلي=المونولوغ») ترك المجال للحوار مع الناس (الديالوغ)، أي لاكتشاف حضور الآخرين، وللتعاطف (الذي لا يزال بريئاً جداً)، مراراً، مع ضحايا المأساة الضخمة للحرب. وقد أُثْرِي التأمُّل في وجع الإنسان بمحتويات جديدة: كالنفي، والرموز الأسرية، والنَّزْعة الشعبية. . (ولم تكن أشعاره **المدنية** على كل حال إلا بحثاً عن معنى يتجاوز الحياة والموت). ولالتزامه الأخلاقي والمدني هذا (وكان الزعم هو أنه تحول إلى **شاعر ملهم**)، الذي قرَّبه من التيار الواقعي الجديد (وسياسياً من اليسار، ولكن من غير اقتناع راسخ)، سينالُ كوازيمودو، سنة 1959، جائزة نوبل للآداب(18).

وفـي مجموعتـه (يومـاً بعـد يـوم) Giorno dopo giorno (سـنة 1947) ومجموعته (الحياة ليست حُلُماً) La vita non è sogno (سنة 1949)، تشكَّل في الجوهر شعرٌ جديد، وجدت آلام الناس وآمالهم فيه مكاناً، ومن حيث الكم لم ينطلق الشاعر قطّ لبحث الأسباب الوجودية والاجتماعية لكثير من المعاناة. وقد كان المضمون الأخلاقي لأشعاره، أيضاً في هاتين المجموعتين (حيث إن أسلوبه فيهما ترك قليلاً مما يُرغَب فيه)، هو دائماً مضمونَ الكآبة الوجودية، أو بالأحرى البحثَ عن واقع جديد، ولكن هذا الواقع، لدى الشاعر، لا يمكن أن يُدرك، ولذلك لم تكن له رسالة خاصّة للانفتاح، وبقي منغلقاً على عزلته. ولم ينجح كوازيمودو في أن يتجاوز أزمة القيم التاريخية للبرجوازية والفاشيّة: لكنه عاينها فقط. ومع ذلك كان يُعَدّ كمَنْ عرَف، على الرغم من انتكاساته المستمرة في الخطابة وثراء الحِكَم والغنائية، كيف يخلص نفسه بوضوح من التقليد الإرميتيّ، الذي لم يكن يسمح بعلاقة سهلة بين الشعراء والجمهور. مات كوازيمودو في (نابولي) Napoli سنة 1968، إثر نزيف دماغي، ونقل جثمانه إلى (ميلانو)، ودفن في المقبرة التذكارية فيها(19). وقد ترجمت أعماله منذ فوزه بجائزة نوبل للآداب إلى نحو أربعين لغة حية في العالم(20).

وأما أعماله الشعرية فتتمثل في المجاميع التالية حسب تاريخ نشرها:

1- (مياه وأراضٍ) Acque e terre، فلورنسا، مطبوعات سولاريا، 1930 (وهي أولى مجاميعه الشعرية).

2- (المزمار المغمور) Oboe sommerso، جنوة، مطبوعات تشيركولي، 1932.

3- (عطر شجرة الأوكاليبتوس وأشعار أخرى) Odore di Eucaliptus ed Altri versi، فلورنسا، مطبوعات أنتيكوفاتُّورِه، 1933.

4- (إيراتو وأبولّيون) Erato e Apollion، ميلانو، مطبوعات شايفيلّر، 1936.

5- (أشعار) Poesie، مطبوعات بريمي بياني، 1938.

6- (وكـان المسـاء فجـأة) Ed è subio sera، ميلانـو، مطبوعـات مونـدادوري، 1942.

7- (مـع القـدم الغريبـة فوق القلـب) Con il piede straniero sopra il cuore، أعيـد طبعها مع (يوماً بعد يوم)، ميلانو، مطبوعات موندادوري، 1946.

8- (يومـاً بعـد يـوم) Giorno dopo giorno، ميلانـو، مطبوعـات مونـدادوري، 1947.

9- (الحيـاة ليسـت حُلُمـاً) La vita non è sogno، ميلانـو، مطبوعـات مونـدادوري، 1949.

10- (الأخضـر الزائـف والحقيقـي) Il falso e vero verde، ميلانـو، مطبوعـات شفارتس، 1954.

11- (الأرض الفريدة) La terra impareggiabile، ميلانو، مطبوعات موندادوري، 1958.

12- (عطاءٌ وتملُّك) Dare e avere، ميلانو، 1966 (وهي آخر مجموعة له).

وله أعمال أخرى متنوعة منها :

1) مختـارات مـن (شـعر الحـب الغنـائي الإيطـالي مـن الأصـول إلـى أيامنا) Lirica d'amore italiano dalle origini ai nostri giorni، 1957.

2) مختارات من (الشعر الإيطالي بعد الحرب [يعني الحرب العالميـة الثانية]) Poesia italiana del dopoguerra، 1958.

3) الشـاعر والسياسـي (ومقـالات أخـرى) [والعنـوان هـو نـص خطابـه عند تسلم جائزة نوبل للآداب] Il poeta e il politico e altri saggi، 1960.

ثانياً – قصائد مختارة من بعض مجاميعه(21) :

1- الريح في (تِنْداري)(22)

Vento a Tindari

(من مجموعته: مياه وأراضٍ، فلورنسا)

أعرفكِ، يا (تِنْدارِي)، بشوشةً
بين التلال المدلاة فوق مياهِ
جُزُرِ الربّ العذبة،
واليومَ تنقضَّين عليّ
وتنحنين في القلب.
*
أرتقي قِمَماً، أجواءً، مهاوِيَ،
أتزوَّدُ من ريح أشجار الصنوبر،
والفريقُ الذي يصحبني خفيفاً
يبتعِد في الجوّ
موجةً من الأصوات والحبّ ،
وأنتِ تأخذينني
إلى حيثُ أنسحبُ بشكلٍ سيِّئ
وحيثُ الخوفُ من الظلماتِ ومن الصمتِ،
ومن معاقل اللذاتِ التي تدومُ وقتاً ما
ومن موتِ الروح.
*
الأرضُ مجهولةٌ لديكِ
حيث كلَّ يومٍ أغرَقُ
ومقاطعَ سرِّيَّةً أتناولُ:
ضوءٌ آخَرُ ينتزعكِ من فوق الزجاج
في ثوب الليل،
وفرحةٌ ليست لي ترتاحُ

في حِضْنِكِ.
*
النفيُ قاسٍ
والبحثُ الّذي أكمّله فيكِ
عن الانسجام اليومَ تغيَّر
بقلقٍ مبكِّرٍ من الموت ،
وكلُّ حُبٍّ هو حجابٌ عن الحزن
صامتاً أخطو في الظلام
حيثُ وضعتِني
خُبزاً مُرّاً مكسَّراً
*
يا (تِنْداري) الهادئةُ عودي،
صديق طيِّبٌ يوقظني
ظهر لي في السماء من صخرٍ
وتظاهرتُ بالخوف لمن لا يدري
بأن ريحاً عميقةً تبحثُ عني.

2- ماذا تريد، يا راعي الرياح؟

Che vuoi , pastore d'aria

(من مجموعته: أشعار، ميلانو)

ولا يزالُ نداء القَرْنِ(23)
القديم للرُّعاة، فظاً على الغضونِ
البيضِ في جلود الأفاعي. لعلَّه
يُهدِي نَفَساً من مرتفعات (أكوافيفا)(24) Acquaviva ،

حيث نهر (بلاتاني)(25) Platani يُدحرِجُ الصدفاتِ
تحت الماء بين أرجل صبيانٍ
ذوي بَشَرَة زيتونية. فمن أيِّ أرضٍ هبَّةُ
الريحِ السجينةِ، تحطِّم وتحدث أثراً
في الضوء المضطرِبِ، ما الذي تريده
يا راعي الرياحِ ؟ لعلَّك تنادي الأموات.
أنتَ وأنا لسنا أناشيد غنائية، الضوء مضطربٌ
في البحر من الانعكاس، ومتيقِّظٌ للنداء المنخفضِ
لصيادي الأسماك الذين يرفعون الشِّبَاكَ.

3ـ طائر العَقْعَق الأسود يسخر فوق أشجار البرتقال

Ride la gazza nera sugli aranci

(من مجموعته: وفجأة كان المساء، ميلانو)

قد يكون علامةً حقيقيةً على الحياة:
أن يكون حولي صبيانٌ يرقصون
بحركاتٍ رشيقة من رؤوسهم في لَعِبٍ
ذي إيقاعاتٍ وأصواتٍ على طول مَرْجِ
الكنيسةِ. حُنُوُّ المساءِ، والظلماتُ

المشتعلةُ فوق العشبِ الأخضر،
جميلةٌ في ضوء القمر !
الذاكرة تمنحكم غَفْوةً قصيرة،
فاستيقظوا الآن. وهكذا يتدفَّق البئر
من المدّ الأوَّل. وهذا زمانُ :
روائح حريق، الْمُبْعَدين، الأشباح.
وأنتِ ياريحَ أزهار الجنوب الشديدة
ادفَعِي القمرَ إلى حيث ينام الصبيانُ
عُراةً، وادفعي الْمُهرَ إلى الحقولِ
النديَّةِ بآثار أرجل الخيْلِ، افتحِي
البحرَ، وارفعي غمامات الأشجار :
فطائرُ (البلشونِ) (26) يتقدَّم صوبَ الماءِ
ويشمّ متمهِّلاً الوحْلَ بين أشجار الصنوبر ،
فيسخر طائر (العَقْعَق) الأسود فوق أشجار البرتقال.

4- طريق (أغريجنتوم) (27)

Strada di Agrigentum

(من مجموعته: وكان المساء فجأة، ميلانو)

هنالك دامتْ ريحٌ أذكرها ملتهبةً
بنواصي الخيل المنحنية
في سباق على مدى السهولِ، وهي ريحٌ
تلطِّخ وتنحِتُ الحجرَ الرمليّ وقلبَ
الدعائم البشرية(28) الكئيبة، المقلوبة

فوق العشب. أيتها الروحُ القديمة، الرماديةُ
منِ الأحقادِ، عودي إلى تلك الريحِ، وشُمِّي
الطُّحلُبَ الناعمَ الذي يكسو
العمالقةَ المدفوعين تحت السماء.
كم تبقين وحيدةً في الفضاء!
وتتألمين أكثر وأنتِ تصغين أيضاً إلى الصوتِ
الذي يبتعد واسعاً صوبَ البحرِ
حيث نجمةُ المساء(29) تتمسَّح بالفجرِ:
وآلة (المارّانتسانو)(30) il marranzano ترِنّ بحزنٍ
في طريق العربة التي تصعد
التلَّة الناصعة في ضوء القمر،
بطيئةً عبر أشجار الزيتون.

5- التَّلَّة الجميلة

La dolce collina

(من مجموعته: وكان المساء فجأة، ميلانو)

عصافيرُ بعيدةٌ منفتِحةٌ في المساء
تنتفضُ فوق النهر. والمطرُ يهطُل
وحفيفُ أشجار الْحَوْرِ تثيرُه
الريحُ. وككلِّ شيءٍ بعيدٍ
تعودين إلى الذاكرة. واللونُ الأخضر الفاتحُ

لثوبكِ هو هنا بين الأشجارِ
التي أحرقتْها الصواعقُ حيث تنهضُ
تلَّةُ (أَرْدِنُّو)(31) Ardenno الجميلةُ وتُصغي
الحدَأةُ فوق مراوح (السَّجِّيْنَة)(32) saggina.
*
وربما في مثل هذا التحليق الحلزونيّ المغلَق
كانت تثِقُ عودتي الخائبة،
الصَّرامةُ، الورَعُ المهزوم،
وهذا هو العقابُ المكشوف للألم.
ولكِ زهرةُ مَرجانٍ على شعركِ.
ولكن في وجهكِ ظُلمَةٌ لم تتغيَّرْ
(وهكذا يفعلُ الموتُ). من البيوت المعتمةِ
في بلدتكِ أسمع نهرَ (آدَّه)(33) Adda والمطرَ،
أو ربما ارتعاشةَ الناس الماضين،
بين القَصَب الغضِّ على الضِّفاف.

6- أمام تمثال (إيلاريا دِلْ كارِّيتُّو)(34)

Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto

(من مجموعته: وكان المساء فجأة، ميلانو)

كانت تلألُكِ تحت ضوء القمر الواهنِ،
وعلى طول نهر (زِرْكيو)(35) Serchio
كانت الصبِيّاتُ بثيابهن الحمْرِ
والزرقِ يتحرَّكن رشيقاتٍ.
هكذا كان في زمانكِ الحلوِ، يا غالية،

وقد فقَدتْ النجمةُ (سيريو)(36) Sirio لونها،
وفي كل ساعة تبتعد،
والنورسُ يستشيط غضباً على الشطآنِ
المهجورة. وأصبح العشَّاقُ سعداءَ
في جَوّ أيلول (سبتمبر)، ورافقت
حركاتُهم ظلالاً من الكلماتِ
التي تعرفينها. ولم يكن فيها ورعٌ،
وأنتِ تحفظكِ الأرضُ، فعلامَ تنوحين؟
وها أنتِ ثاويةٌ هنا وحيدةً. وربما كانت هبَّتِي
نظيرةً لهبّتَكِ، في الغضب والفزَع.
الأمواتُ بعيدون والأحياء أبعدُ منهم أيضاً،
وأصحابي جبناء وهادئون.

7- على أغصان شجر الصَّفْصاف

Alle fronde dei salici

(من مجموعته: يوماً بعد يوم، ميلانو)

كيف كنا نستطيع أن نغنِّي
مع وطءِ القَدَمِ الغريبةِ على قلوبنا،
بين الموتى المهملين في الساحات
وعلى العشبِ المتصلِّبِ من الصقيعِ،
مع عويلِ الصبيانِ، والصراخِ الأسودِ

للأمِّ التي ذهبت تلتقي بابنِها
المصلوبِ على عمودِ البرْقِ ؟
وعلى أغصان شجر الصَّفْصافِ،
كانت (تشيتراتُنا)(37) أيضاً معلَّقة ،
وكانت تهتزّ خفيفةً في الريح الحزينة.

8- عن قلعة (برغامو)(38)

Dalla rocca di Bergamo

(من مجموعته: يوماً بعد يوم، ميلانو)

لقد سمعتِ صياحَ الديكِ في الجوّ
من هناك من الجدران، فيما وراء الأبراجِ
المتجلِّدة من ضوءٍ كنتِ تجهلينه ،
صياحاً صاعقاً للحياة، وضجيجُ
الأصواتِ داخل الزنازين، مع زقزقةِ
عصفورٍ قبل الفجر.
ولم تقُولي لنفسكِ كلماتٍ:
كنتِ أخيراً في دائرةِ الشعاع القصير :
وصمتَ الظبيُ وطائرُ (البلشونِ)
التائهان في نفثةِ دخانٍ لَعِينٍ،
وطلاسمِ عالَمٍ مولودٍ للتوِّ.
وكان قمرُ شباطٍ (فبراير) يعبُر
منفتحاً على الأرض، ولكنه يشكِّلكِ
في الذاكرة، ملتهباً في صمتِه.
وأيضاً أنتِ بين أشجار السَّرْوِ في القلعة

اذهبي الآن بلا ضجيج، وهنا
يهدأ الغضب من بؤس الشباب الموتى،
والرحمة البعيدة تبدو شِبْهَ بَهْجَةٍ.

9- ميلانو، آب (أغسطس) 1943

Milano , agosto 1943

(من مجموعته: يوماً بعد يوم، ميلانو)

عبثاً تبحثين خلال البارود،
أيتها اليدُ البائسة، فالمدينة ميِّتةٌ.
ميِّتَةٌ: فقد سُمِعَ القصفُ الأخيرُ
على قلب (نافيليو)(39) Naviglio. والبلبُلُ
سقَط من على سارية الهوائي، المرتفعة فوق الدَّيْرِ،
حيث كان يغنِّي قبل الغُرُوبِ.
لا تحفروا آباراً في أفنية الدور:
فالأحياء ليسوا أكثر عطشاً.
لا تلمسوا الموتى المصطبغين بالحمرة، والمنتفخين:
دعوهم على أراضي منازلهم:
فالمدينة ميِّتَةٌ، ميِّتةٌ.

10- الليلةُ الشِّتْويَّة

La notte d'inverno

(من مجموعته: يوماً بعد يوم، ميلانو)

ولا تزال الليلةُ شتوِيّةً،
وبرجُ البلدة كئيباً برعودها،
وبالسُّحُبِ التي تُغرِق النهرَ،
والسَّراخِسَ والأشواكَ. أيْ صاحبِي!
لقد أضعتَ قلبَكَ: والسَّهْلُ
لا مكانَ لنا فيه.
فابكِ هنا بصمتٍ أرضَكَ:
وعُضَّ على منديلِك الملوَّنِ
بأسنانِ ذئبٍ:
ولا توقِظِ الطِّفْلَ الذي أرقدَكَ
جنبَه بقدميه العاريتين.
ولا يذكِّرْنا أحدٌ بالأُمِّ،
ولا يَرْوِ لنا أحدٌ حُلُماً عن البيت.

11- مرثيّةٌ للجنوب

Lamento per il sud

(من مجموعته: الحياة ليست حلماً، ميلانو)

القمَرُ الأحمر، الريحُ، لونُكِ
لونُ سيِّدة الشمالِ، انبساطُ الثلجِ..
قلبي أبداً على هذه المروج،
في هذه المياه المتراكمة من السُّحُب.
وقد نسيتُ البحرَ، والصدفةَ الثقيلةَ

المنفوخةَ لدى الرُعاةِ الصِّقِليين،
والنغماتِ المملّة للعرباتِ على طولِ الطرقاتِ
حيث شجرةُ الخرُّوبِ ترتعشُ في دخانِ القَشِّ،
ونسيتُ عبورَ طيورِ (البلشونِ) و(الكُرْكِيِّ)
في أجواءِ المرتفعاتِ الخُضْرِ
إلى أراضي (لومبارديا)(40) Lombardia وأنهارها.
ولكنّ الإنسانَ أينما كان يندُب حظّ الوطن.
لا أحد سيحملني إلى الجنوب.
*
أوه، الجنوبُ مُرهَقٌ من جرّ الموتى
على شاطئ مستنقعات الملاريا،
وهو مرهَقٌ من العُزْلة، ومرهَقٌ من السلاسِل،
ومرهَقُ الفَمِ
من اللعنات من كل نوعٍ
اللعناتِ التي تصرخُ ميِّتةً مع صدى آباره،
اللعناتِ التي شربتْ دم قلبه.
ولهذا يعود صبيانُه إلى الجبالِ،
يرغمون الخيلَ تحت سِكَكِ حراثةٍ من نجومٍ،
يأكلون أزهار (الأكاسيا)(41) acacia على طول الطرقاتِ
الحمْرِ من جديد، ولا تزال حُمْراً، وحُمْراً أيضاً.
لا أحد سيحملني إلى الجنوب.
*
وهذا المساء الشتويّ المثْقَلُ
هو أيضاً مساؤنا، وهنا أعيدُ عليكَ
لحني السخيفَ

عن الرقَّةِ والانفعالِ العنيف،
مرثيةَ حبٍّ تخلو من الحبِّ.

12- رسالة إلى الأم

Lettera alla madre

(من مجموعته: الحياة ليست حلماً، ميلانو)

(أيتُها الأمُّ الرقيقة، الآن يهطُلُ الغَمامُ،
وترتطم القناة بارتباكٍ على العوائقِ،
وستنتفخ الأشجارُ بالماء، وتحترق بالجليد،
لستُ تعيساً في الشمال:
ولستُ في سلامٍ مع نفسي، ولكنني لا أنتظر
إن كثيرين، فُقِدُوا عبثاً، يستوجبون دموعي
من إنسان لإنسان. أعلم أن حالتَكِ ليست جيِّدة،
وأنك تعيشين ككُلّ أُمَّهاتِ الشعراء، فقيرةً
ومنصفةً في ميزانِ حُبّ الأبناءِ البعيدين.
واليومَ، أنا الذي يكتبُ إليكِ).
- وأخيراً، سأقول كلمتينِ
عن ذلك الفتى الذي هرَب في الليل برداء قصيرٍ
وبعضِ الأشعار في الجيب. فقيراً، وذكيَّ القلب،
وتلك الأشعارُ ستغتالُه ذاتَ يومٍ في مكانٍ ما.
- (أذكُرُ، بالتأكيد، من أيِّ محطَّةٍ رماديةٍ
للقِطاراتِ البطيئةِ كان اللوزُ والبرتقالُ يُنْقَل ،
إلى مصبِّ نهر (إيميرا)(42) Imera،

المفعَمِ بطيورِ (العَقْعَق)،
والملحِ، وشجرِ (الأوكاليبتوس) eucalyptus.
ولكني الآن أشكُركِ، وهذا ما أريد، على السخريةِ
التي وضعتِها على شفتي، وهي بشوشةٌ كسخريتكِ.
فأيّ ابتسامةٍ أنقذتني من الأحزانِ والآلام.
ولا يهُمّ إن كان عندي الآن دمعةٌ ما من أجلكِ،
ومن أجل كل أولئك الذين ينتظرون مثلَكِ،
لا يعرفون شيئاً. آه، أيها الموتُ اللطيفُ،
لا تَمَسَّ ساعة المطبخِ التي تدقُّ على الحائطِ
لقد انقَضَتْ طفولتي كلُّها على مِيْنا إطارها،
وعلى تلك الأزهار المرسومة:
ولا تَمَسَّ أياديَ العجائزِ ولا قلوبَهم.
ولكن هل يجيبُ أحدُهم؟ أيْ موتَ الرحمةِ،
وموتَ الحشمةِ. وداعاً، يا غالية، وداعاً أُمِّي الرقيقة).

الهوامش:

(1) تُرْجِمَتْ هذه النبذة عن الموقع الإلكتروني (الموقع الإيطالي للأدب il sito italiano della letteratura) (ص1-4):
http://xoomer.alice.it/brdeb/letteratura/novecento/ quasimodo

(2) راغوزا: إقليم يقع في أقصى الجنوب الشرقي من جزيرة صقلية. وقد ذُكِر أيضاً أنه وُلِد في مدينة (سِراقوزة) Siracusa، انظر كتاب: نصف قرن من الشعر (1900-1950) للويجي فيورنتينو (بالإيطالية)، ص427 (المترجم).

(3) ورُوِي أيضاً أن الشهادة التي حصل عليها إنما هي (دبلوم خبير في المسح الزراعي)، انظر كتاب: م.ن. (المترجم).

(4) ولكنه أقبل على دراسة اللغتين اليونانية واللاتينية اللتين أسهمتا في تنقية لغته، كما أن معرفته اليونانية ساعدته على ترجمة بعض الآثار الأدبية القديمة عنها، انظر: م.ن. وكذلك (ص5) من الموقع:
www.salvatorequasimodo.it/Biografia

(5) وهي أقدم مدينة تاريخية في إقليم (كالابريا) الواقع في أقصى جنوب إيطاليا، لأن عمرها يقدَّر بحدود 2700 سنة وهي أكبر مدينة في هذا الإقليم (المترجم).

(6) باسكولي (جوفانِّي): شاعر إيطالي (1855-1912) (المترجم).

(7) دانُّونتسيو (غابرييله): شاعر وكاتب إيطالي (1863-1922) (المترجم).

(8) فرغا (جوفانِّي): كاتب وروائي إيطالي (1840-1922) (المترجم).

(9) إيراتو: إحدى الإلاهات التسع التي ترعى شعر الحب. وأبولّيون أو (أبولّو) هو إله الشعر والفنون عند اليونان (المترجم).

(10) المدرسة الإرميتية: تيار شعري إيطالي نما في عشرينات القرن العشرين، واشتدّ عوده في ثلاثينياته، وقد استقطبت جماعةَ الإرميتيين مجلتان فلورنسيتان هما (الواجهة)il frontespizio و(معسكر مارته) Campo di

Marte (ومارته بالإيطالية هو مارس إله الحرب في الأساطير الرومانية) (المترجم).

(11) أونغاريتّي (جوزيبّه): شاعر إيطالي (1888-1970)، كان واحداً من زعماء التجديد في الأشكال الشعرية في أوربا (المترجم).

(12) مونتالِه (أوجينيو): شاعر وكاتب وناقد أدبي وصحفي إيطالي (1896-1981)، نال جائزة نوبل في الآداب سنة 1975 (المترجم).

(13) فقد عمل في تحرير صحيفة (الزمان) الأسبوعية، وكان يمارس فيها النقد المسرحي، انظر كتاب: نصف قرن من الشعر، ص427 (المترجم).

(14) أقبل كوازيمودو منذ سنة 1940 (إلى نهاية الحرب العالمية الثانية) على الترجمة، فكانت له إسهامات كثيرة، وواصل الترجمة فيما بعد أيضاً، وكانت ترجماته متنوعة كالتالي (المترجم) :

1) قصائد غنائية يونانية (ميلانو 1940، ط2 سنة 1942، ط3 سنة 1950. .)

وتوصف هذه الترجمة بأنها عذبة وغنية.

2) زهرة الزراعيات Il fiore delle georgiche (1942).

3) كارمينا Carmina لكاتُّولا Cattula (1944).

4) جزء من (الأوديسّا) Dall'Odessea (1945).

5) إنجيل القديس يوحنا Il Vangelo di S.Giovanni (1945).

6) حاملات الشراب Le Coefore لأسخيلوس Eschilio (1949).

7) أوديب ملكاً Epido re وإلكترا Elttra لسوفوكليس Sofocle.

8) جولييت وروميو Giulietta e Romeo لشكسبير (1949).

كما ترجم أشعاراً لشعراء معاصرين له من مثل (إيلوار) Eluard الفرنسي. و(نيرودا) Neruda التشيلي، إلخ. انظر كتاب: نصف قرن من الشعر،ص427، و(ص4-6) من الموقع www.salvatorequasimodo.it/Biografia

(15) وكان يسمَّى (معهد جوزيِّه فيردي الموسيقي)، وفيردي (1813-1901) G. Verdi مؤلِّف موسيقي إيطالي شهير للأوبيرات، ومنها (أوبيرا عايدة) التي افتتحت بها دار الأوبرا في القاهرة بمناسبة افتتاح قناة السويس يوم 16 تشرين الثاني (نوفمبر) سنة 1869 بحضور جمع غفير يبلغ نحو 600 من ملوك أوربا وأمرائها ورؤسائها ورجال السياسة والصحافة والأدب في عهد الخديوي إسماعيل باشا (المترجم).

(16) يعني الحرب العالمية الثانية (المترجم).

(17) ولما كان شعر كوازيمودو قد تُرْجِمَ ودُرِس على نطاق واسع، فقد أصبح واحداً من شعراء (البارناس) Parnaso الإيطالي، وهو اسم جبل في اليونان خاص بـ (أبولُّو) Apollion إله الشعر والفنون، وتنسب إليه مدرسة شعرية نشأت أولاً في فرنسا، انظر كتاب: نصف قرن من الشعر، ص27.

(18) فكان بذلك رابع إيطالي ينالها منذ تأسيسها سنة 1901 بعد: كاردوتشي Carducci (سنة 1906)، وغراتسيا ديلِدَّا G. Deledda (سنة 1926)، وبيراندلّو Pirandello (سنة 1934) (المترجم).

(19) وكان قد أصيب بنوبة قلبية لأول مرة في موسكو سنة 1958، ثم أصيب بنوبة ثانية وهو في إيطاليا سنة 1965، انظر (ص7-8) من الموقع (المترجم) :

www.salvatorequasimodo.it/Biografia و(ص4) من الموقع (المترجم): http://italianilibri/autori/quasimodo

(20) انظر (ص 9) من الموقع (المترجم):

صwww.salvatore-quasimodo.it/Biografia

(21) تُرْجِمَتْ هذه القصائد عن كتاب: نصف قرن من الشعر (1900-1950) للويجي فيورنتينو، ص439-448 :

.- Luigi Fiorentino: Mezzo secolo di poesia (1900-1950)

(22) وهي مدينة تقع في شرقي الساحل الشمالي لجزيرة صقلية وغربي مدينة (ميسِّينا) Messina، وكانت المدينة تعرف قديماً باسم (تينداريس) Tyndaris، وهي مدينة سياحية جميلة تطل من الشمال على البحر وتحتضنها الطبيعة الخلابة والجبال من الجنوب (المترجم).

(23) المقصود به القرن الذي ينفخ فيه فيصدر صوتاً (المترجم).

(24) أكوافيفا: مدينة في جنوب صقلية على بعد 40 كم من مدينة (أغريجنتو) Agrigento قضى فيها الشاعر فترة من طفولته، وهو يذكرها هنا حنيناً إليها (المترجم).

(25) نهر (بلاتاني): ثالث نهر في جزيرة صقلية يصبّ في الجهة الجنوبية منها غربي مدينة (أغريجنتو) (المترجم).

(26) البلشون: نوع من الطيور المائية (المترجم).

(27) هي نفسها مدينة (أغريجنتو) المذكورة من قبل (المترجم).

(28) الدعائم البشرية telamoni: هي التماثيل البشرية التي تقوم مقام الدعامات في الأبنية الأثرية (المترجم).

(29) المقصود بها كوكب الزُّهَرَة الذي يقترن بالهلال مطلع كل شهر قمري بعيد الغروب (المترجم).

(30) المارّانتسانو: آلة موسيقية معدنية على شكل حلقة مفرغة تتوسطها ذراع معدنية، أصلها آسيوي، كان أول دخول لها إلى أوربا في القرن الثاني عشر، ويبدو أنها استوطنت في صقلية على وجه الخصوص، حتى أصبحت إحدى السمات المميزة لها، وهي تصاحب الأغنيات الشعبية عادة، ويجد المرء في بعض ساحات مدن صقلية تماثيل تجسِّدها من باب تأكيد الفخر بها (المترجم).

(31) أردِنُّو: بلدة في إقليم (لومبارديا) Lombardia في شمال إيطاليا مشهورة بتلالها ووديانها وسهولها الخلابة (المترجم).

(32) السَّجِّيْنَة: نوع من النبات تصنع من أوراقه المكانس والمراوح (المترجم).

(33) نهر آدَّة: نهر في شمال إيطاليا، يجري في (لومباريا) غربي مدينة (برغامو) Bergamo، ويعدّ رابع نهر في إيطاليا، لأن طوله 313 كم (المترجم).

(34) تمثال (إيلاريا دل كارّيتّو): هو تمثال من المرمر الوردي يشكِّل غطاء لضريح بارز، للزوجة الثانية لحاكم مدينة (لوكّا) Lucca الإيطالية (باولو غوينيجي) P. Guinigi، وكانت قد ماتت سنة 1405 عن 29 عاماً، فخلَّدها بهذا النصب الجنائزي الذي نفذه المثّال (جاكوبو ديلاّ كويرتشيا) (م1438م) J. della Quercia، وهذا النصب موجود اليوم كمعلم فني خالد في كاتدرائية مدينة (لوكّا) الواقعة شمال شرق مدينة (بيزا) Pisa الشهيرة ببرجها المائل (المترجم).

(35) نهر (زِرْكيو): نهر يمر في السهول قرب مدينة (لوكّا) التي يوجد فيها نصب (إيلاريا)، وطول هذا النهر 111 كم (المترجم).

(36) النجمة (سيريو) أو (سيريوس) Sirius: هي نجمة في مجموعة (الكلب الأكبر)، وهي النجمة الأكثر لمعاناً فيها (المترجم).

(37) (التشيترا) la cetra: آلة موسيقية إيطالية تشبه القيثارة (المترجم).

(38) برغامو: مدينة في وسط إقليم (لومبارديا) في شمال إيطاليا (المترجم).

(39) نافيليو: اسم قناة مائية صناعية تمرّ بمدينة ميلانو (المترجم).

(40) لومبارديا: إقليم في شمال إيطاليا (المترجم).

(41) الأكاسيا (أو الأكاتشيا) بالإيطالية: نوع من الشجر يعرف في الصحراء العربية باسم (الطلح) واحدته (طلحة)، يرتفع أكثر من 3 أمتار وتنتشر أغصانه أفقياً على شكل دائرة وله ظلٌّ واسع يلجأ إليه الإنسان والحيوان عند اشتداد الحرّ (المترجم).

(42) إيميرا: نهر في وسط صقلية ينبع من ناحية (باليرمو) Palermo، ثم يهبط نحو الساحل الجنوبي بطول 144 كم، ويصب في ميناء مدينة (ليكاتا) Licata (المترجم). ■

مختارات

من الشعر البولوني

ت: فهد حسين
العبود

أنا مثل نجمة

للشاعرة البولونية: هالينا بوشفياتوفسكا

جاهزة في كل لحظة
كي تنسحب من السماء
كي تسقط في الكون
أنا مثل ثمرة يقطين ناضجة
جاهزة كي تنفجر
وتخرج من داخلها
محصول البذور
أنا مثل طائر مُداس
في النزع الأخير
يمشط بمنقاره جناحيه
مبهوراً بتكوينهما الأبدي
أنا مثل شعاع الشمس
على معدن معتم لباب
يفضي إلى الكون كله

سؤال في الفراغ

للشاعرة البولونية: هالينا بوشفياتوفسكا

ماذا تقولين لنا
نحن النساء المهجورات
يا نفرتيتي الصفراء.
في سرير الفراعنة
انطويت منصاعة
لقبضة السلطة
وعندما غادر
بخطوة خرساء
وضعت راحتيك الصغيرتين في فمك
وعضضت
على الذهب
ماذا تقولين لنا
نحن المشردين
المجردين من كل التعطشات
أنتِ ـ من القصر
أنتِ ـ على العرش
يا من تُطرقين بتجهم
فوق مهد حزين
لطفل ميت
ماذا تقولين لنا

نحن الذين أبداً نجتاز
الأبد؟
* * *

من خلال ابتسامة
تأتي إلي
عاضاً على شفتك
حين تحترق
بنار الكتب الخضراء
تحضنك يداي
وقد غطاك
غبار دروب لم تسلكها
تشرب من شفتيّ
أسرار الوجود المبهمة
وعلى كتفي
تحصي
كم من اللانهايات تتجمع في الأبدية
فيكون شعري الذي لا يحصى
معداداً رائعاً
والثديان نصفين ذهبيين
لأرض تكون بيتك
وشوارع كونية
تسير بسهولة عليها
وتسبقك قدماي

هكذا ستحوز المعرفة
قطعيةً، بلا قناع
على إيقاع دمي الراقص

يا له من جميل هذا العالم
إنها اللا حيلة، هي من زين العالم
من أجل الصورة الفوتوغرافية
الثلج /بَودر/ براعم زنبق الوادي
القمر الدائري
أنار رموش الأشجار المنحنية

يا له من جميل هذا العالم
في الشارع
ظل عمود الإنارة الطويل
متشابك مع صفائح السياج
الصامت بعمق.
في البوابة ـ عناداً ـ
بالخطا المطقطقة
تزهر القبلات

هل تسمح؟! إنها تعزف
مثل رؤوس زنابق الوادي المتمطية

ـ يا له من جميل هذا العالم ـ

في الجهة الأخرى
من النوافذ المغلقة
*   *   *

بلا أنتَ
مثلما بلا ابتسامة
بلا أنتَ
تتجهم في السماء
الشمس
ويستيقظ النهار ببطء
ماسحاً عينيه
براحتين ناعستين
وأنا همساً
أصلي للسماء النائمة
من أجل خبز عشق عادي.

موسيقى الضباب الليلي

للشاعر البولوني: تتماير

صمتاً، صمتاً، دعونا لا نوقظ الماء النائم في الوادي
لنرقص بنعومة مع الهواء في عمق الفضاءات...
لنطف حول القمر كسلسلة
فتغرق أجسادنا المنزلقة بأشعة قوس قزح
ولنشرب خرير التيارات الغائصة في البحيرة
وحفيف الصنوبر النسائمي، وهمس ثقوب الراتنج

لنشرب عطر الأزهار الملونة العابقة،
المتفتحـــة علـــى منحـــدرات الجبـــال، لنلحـــق فـــي العمـــق اللازوردي.
صمتاً، صمتاً، دعونا لا نوقظ الماء النائم في الوادي
لنرقص بنعومة مع الهواء في عمق الفضاءات...
ها هي ذي نجمة تهوي، فلننطلق لالتقاطها،
فلننطلق، فلننطلق كي نودعها قبل أن تسقط وتمضي
لنداعب عصارة نبتة الثِّفاف، ورضاب النحل اللزج
وريـش طـائر البـوم النـاعم، ذاك الـذي يشـكل فـي الهـواء دوائر
لنلاحق الخفاش الذي يطير مثلنا بخفوت،
ولننصب له شبكة ناعمة.
لنرتمِ من قمة إلى قمة كالجسور المعلقة،
على صخور تلك الجسور تُرسي أشعة النجوم نهاياتها
وتستريح الريح للحظة عليها بصمت
قبل أن تنتزعها وتطاردنا برقصاتها المرحة

كم هو قليل

للشاعر البولوني: تشيسواف ميووش

كم هو قليل ما قلته
الأيام قصيرة.

النهارات قصيرة
الليالي قصيرة
السنوات قصيرة.

كم هو قليل ما قلته
لم يسعفني الوقت
تعب قلبي
دهشة
يأساً
حنواً
أملاً.

الفم الأسدي
انغلق علي
استلقيت عارياً على ضفاف
غير مأهولة

اختطفني معه إلى الهاوية
حوت العالم
والآن لست أدري
ما الذي كان حقيقياً

الحياة

للشاعر البولوني: يوليان توفيم

أشرع برحابة ذراعيّ،
أملأ رئتيّ من النسيم الصباحي،
على الأرض أنحني للسماء اللازوردية
وأصيح، بغبطة، أصرخ:

ـ يا لها من سعادة أن يكون الدم أحمر!

نحن من النصف الثاني للقرن العشرين

للشاعرة البولونية: ماوغوشاتا هيللر

نحن من النصف الثاني للقرن العشرين
نحن من شطرنا الذرّة
من غزونا القمر
نخجل من
اللفتات الناعمة
النظرات الحانية
الابتسامات الدافئة
حين نتألم.
نلوي شفاهنا بتجاهل
حين يأتي الحب
نحرك بتقزز أكتافنا
أقوياء لا مبالين
بعيون جامدة بشكل مضحك
ولكن في الليل المتأخر
خلف نوافذ مستورة بإحكام
نعض أيدينا من الألم
ونموت عشقاً.

حب

للشاعرة البولونية: ماريا بافليكوفسكا ـ يا سنوجيفسكا

لم أركَ منذ شهر
ولا شيء، ربما أكون شاحبة قليلاً
ربما ذابلة، ربما صامتة أكثر
ولكن من الواضح أن البقاء ممكن بدون هواء

أوفيليا

آه سأبقى طويلاً بعد
في الكأس الزجاجية، وسط الطحالب المائية
قبل أن أقتنع أخيراً
بأنهم ببساطة، لم يحبوني

على مائدة اليوم

للشاعرة البولونية: مارتا مازوركييفتش

على مائدة اليوم البيضاء
أضع خبزاً، حليباً، جبناً وبصلة
سوف نعيش معاً

على كل قطعة من فتات الأبدية

للشاعرة البولونية: آليتسيا تانف

سأبدل معطفي بالحب
وليكن ما يكون
مثل لصة
سأرتدي دفئك
وبعدها لن تستطيع الذهاب
فكيف لك
أن تتركني
عارية؟ ■

قصائد (*)
للشاعر ليونيد شيرشير

ت: محمد خالد
رمضان

ولد ليونيد رافائيلوفيتش شيرشير في مدينة أوديسا عام 1916. كان والده كاتب حسابات. بدأ ليونيد كتابة الشعر وهو لا يزال في المدرسة، وقرأ بعض قصائده من الإذاعة ونشر بعضها في صحيفة (بيونيريسكايا برافدا) من سنة 1935 حتى 1940، ودرس فقه اللغة في معهد التاريخ والفلسفة في موسكو، وفي تلك الفترة امتاز بإصدار صحف حائطية، وأهمها (كومسموليا) التي كانت لها شعبية بين الطلبة.

عرف ليونيد واشتهر منذ عام /1940/. خدم في الجيش في فرقة مدفعية أولاً، وبعدها في مسرح الجيش الأحمر في آب /1941/، ثم بدأ عمله في صحيفة (برافويي ديلو) صحيفة القوى الجوية. وكان يتابع أعماله الكتابية. طار ليونيد ليعمل في عمليات القتال الجوي؛ وكانت أكثر طلعاته الجوية مع طاقم الكابتن مولود شي الشهير بطل الاتحاد السوفيتي لمرتين في بداية الحرب العالمية الثانية. ثم طار لفترات أطول وراء خطوط العدو، وقذف قنابله في مناطق كونكبرج ودانزيغ....

وبعد عودته من عملياته كان يكتب أشعاراً خفيفة وقصصاً قصيرة، وهذه الإنجازات عرفت عن طريق (الأزفستيا) وصحيفة (كومسومولكايابرافدا)

(*) ترجمت من كتاب: (immortality . الخالدون) طبعة موسكو الإنكليزية سنة 1978 من ص (601) حتى ص (615).

ونشرت أشعاره أيضاً في المجلة الأدبية (نوفي مير). قصائده أغنيات ورسوم ظهرت كعناوين أدبية في صحيفة (بروفيو ديلو).

قضى الشاعر ليونيد شيرشير في إحدى العمليات الجوية في 30 آب /1942/.

قطرات من المطر على النافذة

قطرات من المطر على النافذة
لمعانها يشبه آلاف الأعين
منها الرقيق ومنها الكبير
قطرات تائهة عبر السماوات الصامتة
لا أستطيع حصر الإشارات
في هذه الخلجان المتوهجة المضيئة
فقط أستطيع أن أحلم
بمجموعة أبراجك الدافئة المشعة
ولعلّها، في يومٍ سعيدٍ
يشعّ فيه القمرً الأزرق الفضي،
سوف ترشدني إلى طريقي
إلى موعد العشّاق معك.

أنتِ

(من قصائد أيام الربيع الحزينة)
الآن دعي الصيف يتعرى من أوراقه أيتها الجميزات
ما أحلى صباح البحيرة مع أوائل تكسرات الجليد
وأيار يغسل العالم، دافئ كشمس حزيران
والنجوم في ليل آب تتهادى فوق السواقي
إنه الخريف
كم أحب الوقوف عند بوابة الطريق
الخريف يحمل قلبي مع نسماته المسافرة
التي تذهب بعيداً
لربما لا تثق بي

وأنتِ مستمرة في رحيلك
دون وداع
وخلال الربيع والصيف
كبرنا أكثر
وارتفعت قاماتنا
وما زلنا نحمل أحلامنا المشمسة
حتى التوهج
والربيع في عينيك العسليتين لا يذبل أبداً
ورائحة أزهار الصيف الدائمة تنتشر منك
نحن معاً ثانية
جنباً إلى جنب دون فراق
وسواء افترقنا أو اجتمعنا
فأنا وأنت معاً
وما عداك يا حبيبتي:
أريد القليل من الشعر، من الحركة
وفي الشتاء يا حبيبتي السماء لن تحبسَ المطر.

أحلام

عجزت عن تحويل أسرار أحلامي العميقة
إلى قصائد
في ليلة أمضيتها في أعالي الجبال
لم تكن غرناطة بعيدة
كنت أراقب مرور الصواعق فوقي
وأسمع وقع أقدام الجنود
ورجيجها على الأرض
وتتطاير القنابل الثقيلة فوق الرؤوس
وفي الأسفل
هب الدخان كغيوم مسرعة
دون صوت

بعد هذه الليلة الكابوسية بعد المعركة
الملأى بمناظر القذف الثقيل
تصورت سماء بلادي في أيام الربيع
حيث البريق المشع كسماء إسبانيا الزرقاء
ملامح الشوارع عابسة كئيبة
أينما أمشي
وفي كل مكان خارج غرفتي
أسمع الصواعق المحطمة خلال النوم
وغير بعيد، ستة أمتار عن الساحة
تأتي المعدية ومعها روائح الورد المحترق
من حدائق غرناطة المنتشرة
والريح الساكنة قاسية قاسية
لهذا لا أستطيع تحويل أحلامي
إلى قصائد
أيحلو لك الحلم بتلك الدروب
تحت ضوء النجوم
خلال هذه الكآبة
لا راحة للقلب هنا
فالقلوب تركت مأواها
أنا لن أثق بكلمات تخبرني
عن الألم الذي أعرفه
وتجعل قرطبة تدنو مني باكية
وأننا سنفتقد مناجم أستريا
بلا راحة! أسرعوا خلال الريح والمطر
فالموت سيمر سريعاً
وسيكون القلب جريئاً
عند الفعل
دعها تظهر

كالنصر المجلّي
تشبه شعاع القمر
حين فتح النافذة
إلى عيني سيدتي اسبانيا السوداوين الجميلتين
كل هذه المعارك الربيعية في اوفيديو
جريئون، خفاف الحركة، مقدامون
نتحرك خلال المعارك
بكل قلوبنا الغضبى
نحمل بنادقنا الثاقبة
ونهجم.

الفتاة الباكية

الفتاة الباكية التي غاضت الدموع
في عينيها
بلا مبالاة منها، تداعب الريح شعرها
والغصن الشائك
- كمخلب وحشية شهوانية -
ينوش ياقتها
بإحكام وحرص
كانت كفها تضغط على مغلف أزرق
خط عليه عنوانها
بحروف مطبعية غير مألوفة
الفتاة الباكية التي غاض الدمع
في عينيها
ما تزال النسمات بمزاح لطيف
تداعب خصلات شعرها.

إلى يوم النصر

يوم نصرنا يوم فرح مبهج
أكثر من واحد يجلس إلى الطاولة
صديق إلى اليسار وصديق عن اليمين

وآخر في الاتجاه المقابل
حالما تحل الساعة
كما نرغب
سأرفع نخبي عالياً منادياً:
نحن هنا على قيد الحياة
رافعو الرؤوس
رغم موت بعضنا، ووجود
بعضنا في المشفى
وأنادي كل الأسماء الحية
الذين قدر عليها الموت
بكلمات بسيطة وواضحة
تحرك كل أمجاد بلادي
صدقوني:
سأتفوه بأحلى كلمات
لم ينطق بها بعد
أنا لست خطيباً
ولكنني أنادي بصدق وقوة
موسكاي ستظل مزدهرة للأبد
وثانية سننظر إلى نجومها المشرقة
عبر النوافذ خلال أبراج الكرملين
هواء الربيع يدخل أعماقنا
هذه المدارس ملاعب طفولتنا
وفي هذه الحدائق تجولنا
وهذه محطاتنا التي لوحنا فيها
لأصدقائنا حين الوداع
فهي متشوقة للاستقبال
حتى ولو أتت النهاية
قبل أن أشهد ذلك اليوم!
إنهض وكأسك في يدك

واشرب نخب النصر
وقل ما أردت قوله:
كل ذلك لوطني
ودع حبيبتي تذكرني، تذكرني. ■

كتابة رسم نقش

للشاعر الفرنسي بول إيلوار Paul Eluard

ت: رضوان السائحي(*)

سبع مرات الواقع

سبع مرات سبع مرات الحقيقة

I

كنا اثنين وكنا قد بدأنا الحياة
نـهار حب مشمس
معاً نقبّل شمسنا
كنّا نرى الحياة كلّها مرئية

عندما أتى الليل بقينا بلا ظل
نلمع ذهب دمنا المشترك

(*) شاعر وكاتب مغربي

كنا اثنين في قلب الكنز الوحيد
الذي لا ينام ضوءُه أبدا.

*

يخلط الضباب ضوءه
مع خضرة الظلام
وأنت تخلطين لحمك الدافئ
مع رغباتي العنيفة

*

طوال الفصول الوفية
تتغطين تتعرين
تنامين تستيقظين

بيتا تبنين
يسويه قلبك
مثل سرير مثل فاكهة

إليه يلوذ جسدك
فيه تطول أحلامك
هو بيت الأيام العذبة

وقبلات الليل.

*

دفقات النهر
علوّ السماء
الريح والورقة والجناح
النظرة والكلام
وكَوني أحبك
كل شيء حيّ

*

خبر سار
وصل هذا الصباح
أنت حلمت بي

*

كان بودي أن أقرن حبنا الوحيد
بالأمكنة الأكثر اكتظاظاً في العالم
حتى يترك مكاناً
للذين يتحابون مثلنا
هم كثيرون هم قليلون

*

آخذ منها لقلبي آخُذُ منها لجسدي
لكنني لا أسيء لمن أحب.

II

لا شيء أوضح من الحب

مصطخباً في وهمه
واقفاً في حقيقته
*
يولد مبصراً كل مساء
على الألم يرقد أصم
يحلم دون أن يشك في نفسه.
*
خطوات الدموع الثابتة
على الصخور وبهجتنا التي
للأوراق الخضر في الغابات
*
حيوان غريب أنا
أذناي تكلمانك
صوتي يُنصت إليك و يفهمك
*
دهليز أغْبَش
تكون أو تحلم أنك كائن
تبقى حيّاً
*
أول يوم قَبَّلتك
في الغد صرنا أصدقاء
واثق أنا بك إلى الأبد.
*
ليس لي ما أربحه

أحبك كثيراً لأضيع
لست مستهترا أنا أحبك.

III

حلمت بالربيع، فاسْودَّ
وكذلك الصيف: الحديد في الفاكهة اسْوَدَّ

كان بإمكاني افتقاد الألوان
التي ألزمتني أن أكون أنا وكذلك من أحب
كان باستطاعتي فقدان القدرة
على معرفة وزن البياض والسواد

احْتَرَقَ الحصادُ، لَنَا الربيع
زهرة وفاكهة الذاكرة تأخذ قوة المستقبل

عرفت كيف أمْضي ثلاث سنوات وآلاف السنين
أحيا فيها مثل حياة الشموس الراقدة.
الآن أنهضُ لأنَّك نَهَضْت
وردة النار فوق أرمدة النار
وحبي أكبر من ماضيّ.

IV

أن تكوني مثل طفل.. أنت طفل
كبيرة مثل طفل عندما تتعقلين

حينما تكبرين
عندما تسقطين السماء فوق الطاولة
بحركة أكثر اتزاناً من حركة الفصول
عندما تتأهبين للخلق تختارين التقليد

عندما تجعلينني أضحك
ضحكة شفقة عاشقة
*
قدمت إلي عبر طرق الطفولة
جادة مثل عشب ومثل خطاف
هجيع الصباحات كان ملطخاً بالفجر
يفتح الغروبُ الظل باحتراس
كي يصطاد فيه الغيلان.
*
دخلت إلى فلك
حياتك رغم الزمن
أُعْطيك لأمنحك زمن العيش
وزمن العيش من قبل
تعطينني زمن الوجود
معك مثل طفل.
*
أن يهيج الشتاء الأغصان
لاختطاف الموت المنشود
لتعرقل حصادات مرعبة

نسغ الأنهار
ليُعَقِّل الجليدُ اللحمَ
أنت لا تَعدينني إلا شبابا.
*
وأعرف كيف ينبغي أن أحبك
يتقاطع الشتاء مع الصيف
تسقط الورقة الميتة في حمام لازوردي.
*
وأتنفس وأتضاعف
من الريح التي تتجه صوب الربيع
صحاري وخراب طقس رديء
تُطهر فجر المحاصيل.
*
أحبك و في عظامي
انعتاق الظلمات

V

من ألم عمق الدموع
ينبثق عصفور بلا أجنحة
ثم يخرج زورق فارغ.
*
من يد تشد يداً واثقة
تسقط بذور
تشع زهرة وحيدة.
*

رسم الدم قلباً
رسم القلب جسدك
جسدك تزوج قلبي.
*
هناك شحاذون وتوسلات وصدقات
هناك أسرار وأكاذيب وخيانات
وقريباً وبعيداً هناك اعترافاتنا
*
وجه صغير على قمة جسد ضخم
جسد مختزل إلى لا شيء من وجه متوهج
الحب أخف من الرغبة في الحب
*
سَقْي و إطْعام
هؤلاء الأطفال الذين تخيلناهم
الذين لا كنز لهم سوانا.
*
عندما توازن الشمسُ والحبُ أسلحتنا
نستطيع رؤيتنا نحيا
يشتعل نسغنا في مرآتنا

VI

علينا أن نستيقظ غداً باكراً
في الظلام بتقزز صبياني

أن نقوم في ساعة الحلكة كي نرى بوضوح
*
تفرين عكس الريح والتنورة مشدودة
وشعرك في ثورة من غضب المطر
السماء انغمرت والأرض تصلبت
*
اكتشاف بيداء
حيث النور خجول
*
والأفق يفر معك عكس الريح
يفر معي.. يحبسنا
*
الذهاب بلا هدف ذهاب إلى البعيد
تمطر دون توقف.. ستصحو قريباً
*
واحداً صوب الآخر جئنا من مكان قصي
دون أمل كبير في شمس كبيرة وفي خبز ساخن
إلا أن دفق المحاصيل أحرق الطقس الرديء
*
قطرة ماء واحدة
تضاعف هالاتها
في حلقة خاتم

VII

خلية لحمك تحت الشمس الوحيدة

دراق العسل الوحيد.. سمائي التي كانت تستفيق
*
امرأة هي أنت
عاشق هو أنا
*
بالملامسة نخرج من طفولتنا
لكن كلمة حب وحيدة هي ولادتنا.
*
قبلة هادئة في الليل
أثقلُ الظلال تَفر.
*
نفس الشمس، نفس الاستيقاظ
نقتسم أحلامنا وشمسنا.
*
لطافات مختلفة.. ألوان مختلفة
لسْتَ غريباً عني أبداً يا قلبي
*
تكلمي.. أنا صدى كل ما تقولين
في أعلى جداري تجدين عشك. ■

ج ـ القصة

, ,

موديراتو كانتابيل أو «ترنيمٌ عذب»

«مارغريت دورا»

ت: وفاء شوكت

ولدت مارغريت دورا في 4 أبريل / نيسان عام 1914 في «جيادين» (الهند الصينيَّة، فيتنام اليوم)، حيث كان والداها يعملان موظفَين في إدارة التعليم الفرنسي. درست المرحلتين الابتدائيَّة والثانوية في مدارس «الشرق الأقصى»، وأبدت منذ سن الصبا اهتماماً بالأدب. بعد أن حصلت على الثانوية العامة في «سايغون»، جاءت إلى باريس لمتابعة دراساتها العليا في الحقوق والعلوم السياسيَّة، إضافةً إلى علوم الرياضيّات. حازت على إجازة الحقوق، فعملت موظَّفة في وزارة «المستعمرات»، وتخلَّت عن هذا المنصب عام 1941، في أثناء الاحتلال الألماني.

وسرعان ما تردّدت على سكّان حي «سان جيرمين دي بري» والأوساط المثقّفة، حيث بدأت مجموعة الوجوديين بالظهور. كرَّست مارغريت دورا نفسها للأدب وشُغفت بالسينما. تقول إنها وجدت توازنها الشخصي وهي تكتب وتصنع الأفلام. وتعتز بأن العديد من الرسائل توجَّه إليها باسم «دورا» كرمزٍ لها، لأنها تريد أن يزول كل تمييز اجتماعي بين المرأة والرجل.

رفضت دورا كل قيد يحد من المطالبة بالاستقلال والحرية. ورأت أن العصابي ليس مريضاً، فهو لا يعاني رغبةٍ مازوشية في معاقبة النفس؛

بل، على العكس، فهو يحتج، ويجزم بأبّهة أن العالم لا يُطاق، ويثور عليه. أما الكاتب فيستطيع أن يتخلَّص من هذا الارتهان أو الكراهية بالكتابة. وتؤكّد مارغريت دورا أنها لا تملك أية ثقافة أدبية، وبالتالي فإنها ترفض كل تأثير، بما في ذلك القربى، التي غالباً جداً ما تُسند إليها مع «الرواية الحديثة». فالكتابة، بالنسبة إليها، واقعة تلقائية وذاتية، والكاتبة الروائية لا تعرف أبداً إلى أين ستقودها حكايتها.

هذا الشك كان يخيفها، منذ روايتها الأولى «السُّفهاء» 1943، التي تُظهر دوافع انتحارية لا تُقاوم. يؤكِّد هذه الدوافع عنوان واحد من رواياتها الأخرى، «الإبادة» 1969، لكنها تُفسح مكاناً للخصال الحميدة، والأمل الإنساني الذي لا يُقوَّض كليَّةً .

تُظهر روايتها «سدٌ في وجه الباسيفيكي» 1950، شجاعةً ثابتة ضد الشدَّة. تكدّ أمٌ وولداها، «سوزان» و«جوزيف»، في بناء سدٍ على الساحل الصيني لمنع مياه المحيط من الطغيان على الأراضي التي أعطتهم إياها الإدارة المستعمرة. ينهار السد، وتطغى المياه على الحقل؛ تموت الأم، لكن الولدين يكتشفان الحب، الوسيلة الوحيدة للحياة عندما تخفق المشاريع المادية. هذه الرواية الفرنسية، التي تتسم بواقعيةٍ شعبية، هي أكثر شبهاً بروايات «شتاينبيك».

هكذا تثمِّن دورا الحياة، الطبيعة، الأفراح والآلام في الأيام العادية، والخبر التافه، رمز اقتحام القدر بما كان يبدو في سير المألوف من الحياة. كل ذلك يشكّل جمعاً يساعد الشخصيات التي ألَّفتها للكشف عن أنفسها. إننا ندين لها بما يقرب مِن اثنتي عشرة رواية، وبأفلام (إما كتبت فقط السيناريو لها، أو لعبت دوراً أهم بكثير في الإنتاج) مثل «هيروشيما يا حبي» المعروف في العالم أجمع، وفيلم «الشمس الصفراء» 1972، وهو اقتباس عن روايتها «آبهن سابانا دافيد»، والعديد من المسرحيات الناجحة. يصف «جان لوي بارولت»، في معرِض مسرحية (أيام كاملة في الأشجار، 1965)، مارغريت دورا

بأنها شاعرة حيّة ويقول: «عالمها عنيف كما في الخبر التافه. غرامياتها متأجِّجة بالهوى، والمناخ الذي تخلِّفه من حولها محمَّل بإنسانية مدهشة. لها قلب نهم. تعرف تحمُّل مصاعب جميع الكائنات، وبالأخص أعماق الطفل الصميميّة، التي تعرف الأمهات كيف تصونها».

توفيت الكاتبة مارغريت دورا في 3 مارس / آذار 1996 في باريس. إذ لم تتوقف قط هذه المرأة المدهشة طوال حياتها، وحتى آخر نَفَسٍ من أنفاسها، عن صعود درجات الشهرة الوطنية والعالمية، فهذا يرجع بالتأكيد إلى إصرارها على أن تبقى هي ذاتها مهما حدث ومهما كلَّفها الأمر.

«في يوم، وكنت قد أصبحت مسنَّة، في بهو مكانٍ عام، اقترب رجل باتجاهي. أعلن عن اسمه وقال لي: («إني أعرفكِ منذ الأبد. الجميع يقولون إنك كنت جميلة عندما كنت شابة، أتيت لأقول لك إني أجدك الآن أجمل مما كنت عليه في شبابك، أحب وجهك أقل وأنت امرأة شابة من الوجه «المدمَّر» الذي تملكينه 1984، بالإضافة إلى جائزة «غونكور»– أشهر الجوائز الأدبية الفرنسية – طباعة ما يقارب ثلاثة ملايين نسخة منها، وترجمتها إلى حوالي أربعين لغة، ونجاحاً عالمياً هائلاً، أدى إلى توسَّع بالفيلم الذي اقتبسه عنها «جان جاك آنو»).

وتقول أيضاً : «... وجهي ممزق بالتجاعيد الجافة والعميقة، بشرته محطَّمة. لم يهبط، حافظ على دوائره ذاتها لكن مادته تدمَّرت».

الحب، الحياة، الموت

الدمار. كلمة جوهرية عند مارغريت دورا، التي تتمرأى في رواياتها، في مسرحها وأفلامها كما في العدد ذاته من المرايا، وتتطابق مع عملها لدرجة أنها لا تعود تعرف ما هي السيرة الذاتية وما هي القصة الخيالية؟ الحب، الحياة، الموت. تعاني الكاتبة كما جميع شخصياتها قانون التدمير الشرس. إلا أن حيويتها الخاصة وموهبتها تعملان على أن تجد فيهما منابع نشوةٍ لا تنضب.

الكتابة ، رغم كل شيء

مارغريت دورا لا تعرف الحدود بين الرواية، والمسرح، والسينما والصحافة. كل ما تشعر به تكتبه، وهي تنظّم المقاطع مثل صَنّاع لؤلؤٍ ماهر. يجب قراءة كتبها أو مشاهدة أفلامها بواسطة الأُذن أفضل من العينين. فلن ندهش إذاً عندما تضمُّ «هيروشيما» إلى «يا حبّي».

نتاج أدبي متعدّد

بعد روايةٍ تتعلّق بسيرتها الذاتية ومطبوعة بطابع الواقعية، حيث تذكر طفولتها ومراهقتها اللتين أمضتهما في الهند - الصينية (سدٌ في وجه الباسيفيكي، 1950)، وتتوجّه مارغريت دورا نحو أعمالٍ سكونية ظاهرياً؛ حيث تحاول الشخصيات الهروب من الوحدة لتعطي معنىً لحيواتها في الحب المطلق (نشوة لول ف. شتاين، 1964 ؛ ونائب القنصل، 1966)، في الجريمة والجنون (موديراتو كانتابيل، 1958؛ والعاشقة الإنكليزية، 1967).

ترنيمٌ عذب

«موديراتو كانتابيل» أو ترنيمٌ عذب، عنوان اختير ليذكّر بالبنية الموسيقية للرواية المشهورة المترجمة إلى حوالي عشرين لغة. ويعتبر الفيلم الذي أخذه عنها المنتج «بيتر بروك» عام 1960، واحداً من أهم الأفلام التي دُعيت بالموجة الجديدة، وقد سجّل مع النجمين الكبيرين، «جان مورو»، و«جان بول بلموندو»، محطةً في تاريخ السينما. فيه تصبح واقعية التفاصيل وتفاهتها الجليّة نقاطاً للانطلاق، تدفع في مرتبةٍ ثانية، نحو إنشاءات أخرى لعالَم ذهني. لقد انتاب الراوية حدس عال بهذا العمل، الذي كتبته بقوةٍ دفعةً واحدةً؛ الشيء الذي سمح لها حسب قولها، باكتشاف كتابةٍ جسمانية ملتصقة أو مستندة إلى التجربة.

تصف مارغريت دورا نوعين ملتصقين من الحب المطلق: امرأة شابة من البرجوازية الراقية، تدعى «آن ديباريد»، ترافق بانتظام ابنها الذي يذهب لتلقي دروس في عزف البيانو. في اليوم ذاته، صدرت صرخة من الشارع قطعت الدرسَ، غير أن المعلّمة أرادت مواصلته.

تقول المعلِّمة: كرِّر.

لم يكرِّر الطفل.

ـ قلت لك، كرِّر.

لم يتحرَّك الطفل أكثر. سُمِع هدير البحر في صمت عناده من جديد. وفي غياب ضوء الشمس، ازداد لون السماء الوردي.

قال الطفل: لا أريد تعلُّم العزف على البيانو.

في الشارع، أسفل البناء، دوَّت صرخة امرأة. وارتفع أنينٌ طويل، متواصل وعال جداً، حتى أن هدير البحر انكسر من صرختها. ثم توقَّف على الفور.

صرخ الطفل: ما هذا؟

قالت المعلمة: حدث شيءٌ ما.

انبعث هدير البحر من جديد.

إلا أن لون السماء الوردي أخذ يتبدَّد.

قالت «آن ديباريد»: كلا، هذا لا شيء.

قالت المعلمة وهي تنظر إلى كليهما مستنكرةً: أية عصبية أنتما فيها؟!.

أخذت آن ديباريد الطفل من كتفيه، وضمَّته حتى آلمته، وصرخت تقول:

ـ يجب تعلُّم العزف على البيانو، وهذا ضروري.

كان الطفل يرتجف أيضاً، بسبب الصراخ، شاعراً بالخوف.

وقال هامساً: أنا لا أحب البيانو.

عندئذٍ أعقبت صرخات أخرى الصرخة الأولى، مشتَّتة، ومختلفة بصوتها، مكرِّسةً الحادثة التي تمَّ تجاوزها، لكن الاطمئنان ساد واستمرَّت المعلمة في الدرس.

تابعت والدته قولها: هذا ضروري، هذا ضروري.

رفعت المعلمة رأسها لائمةً إياها على رقَّتها في الكلام لابنها. بدأ الغسق يغطي سماء الغروب. وأخذ لون السماء يكمد بتمهُّل. بقي لون الغرب وحده أحمر. حتى كاد يزول.

سأل الطفل: لماذا؟

ـ الموسيقا، يا حبيبي

أعطى الطفل نفسه مهلةً كي يحاول فهم الأمر، لم يفهم، لكنه سلَّم بالواقع.

ـ حسنٌ. لكن من الذي صرخ؟

قالت المعلمة: إني أنتظر.

بدأ يعزف. ارتفع صوت الموسيقا فوق ضوضاء الجمهور الذي بدأ يتكوَّن تحت النافذة، على الرصيف في الشارع العام.

قالت آن ديباريد بفرح: ومع ذلك، اسمعي عزفه.

قالت المعلمة: نعم، لو رغب في ذلك.

أنهى الطفل السوناتا التي كان يعزفها. واندفعت الضوضاء من الأسفل مقتحمةً الغرفة.

سأل الطفل ثانيةً: ما هذا؟

أجابت المعلمة: كرِّر. لا تنسَ. ترنيمٌ عذب. فكِّر في أغنية يمكن أن تُغنّى لك كي تنام.

قالت آن ديباريد: إني لا أغنّي له أبداً. وهذا المساء سيطلب مُلِحّاً أن أغنّي له واحدةً لدرجة أني لن أرفض الغناء.

صمَّت المعلمة أذنيها. استأنف الطفل عزف سوناتا «ديا بيللي».

قالت المعلمة بصوتٍ عالٍ جداً: (si bemol) في المفتاح الموسيقي، كثيراً ما تنساها. كانت أصوات نساء ورجال، متصاعدة أكثر فأكثر من الشارع العام. ويبدو أنها جميعها (تقول) الألفاظ ذاتها التي لم يكن من المستطاع تمييزها. تابع الطفل عزف السوناتا، بلا خطأ، وفي منتصفها، لم تعد المعلمة تحتمل، فقالت:

ـ توقَّف.

توقَّف الطفل. استدارت المعلمة نحو آن ديباريد، وقالت:

ـ من المؤكَّد. لقد حدث شيءٌ خطير.

قالت السيّدة: غداً، سنعرفه جيداً.

ركض الطفل نحو النافذة.

قال: هناك سيارات تصل.

كان حشد المارَّة يسد مدخل المقهى من جهتيه، وهو لا يزال يتزايد، من مشاركة المارّة من الشوارع المجاورة، أكثر بكثير عمّا كان المرء يستطيع تصوّره. تضاعف عدد سكان المدينة. تنحّى الناس، انشق مجرى وسطهم ليفتح ممراً لمركبةٍ سوداء. ترجل منها ثلاثة رجال دخلوا إلى المقهى.

استعلمت آن ديباريد الخبر: لقد قُتل شخصٌ ما. امرأة.

تركت طفلها أمام مدخل بيت الآنسة «جيرو». والتحقت بالحشد الكبير أمام المقهى. اندفعت بينهم ووصلت إلى الصف الآخر من الناس الذين كانوا ينظرون من وراء زجاج النوافذ، فشُلَت حركتهم من هول المشهد. كانت امرأة، في نهاية المقهى، المضاء بضوءٍ خافت، ممدَّدة على الأرض، ساكنة. ورجلٌ راقدٌ فوقها، ممسكاً بكتفيها، يناديها بهدوء:

ـ يا حبيبتي، يا حبيبتي.

استدار نحو الحشد، نظر إلى الناس، وهم ينظرون إلى عينيه التي اختفى منهما كل تعبير، عدا التعبير المعاكس للعالَم، الثابت لرغبته. دخل رجال الشرطة. وصاحبة المقهى واقفة قريباً من مكتبها بوقارٍ تنتظرهم. قالت:

ـ إنها المحاولة الثالثة التي أحاول فيها الاتصال بكم.

قال أحدهم: يا للمرأة المسكينة.

سألت آن ديباريد:

ـ لماذا؟

ـ لا نعلم.

كان الرجل، في هذيانه، يتقلَّب على جسد المرأة الممدَّد. أمسك المفتش بذراعه وأنهضه. لم يبدِ أية مقاومةٍ. كانت كل عزَّة نفسٍ أو كرامة قد فارقته إلى الأبد. تفحَّص الرجل المفتّشَ بنظرةٍ شاردة وغائبة عن العالم. تركه المفتّش، وأخرج دفتراً صغيراً من جيبه، وقلماً، وطلب منه ذكر هويته وانتظر.

قال الرجل: لا حاجة لذلك: لن أجيب الآن.

لم يلح المفتّش وذهب ينضم إلى زملائه الذين كانوا يطرحون الأسئلة على صاحبة المقهى، الجالسة إلى الطاولة الأخيرة في الغرفة الداخلية.

جلس الرجل بجوار المرأة الميتة، لمس شعرها وابتسم لها. وصل شابٌ راكضاً إلى باب المقهى، حاملاً آلة تصوير. التقط له صورةً وهو جالس ومبتسم. في ضوء المغنسيوم كان بالإمكان ملاحظة أن المرأة لا تزال شابة، وأن الدم لا يزال يسيل من فمها على شكل خيوطٍ دقيقة متفرِّقة. وثمّة أيضاً شيءٌ منه على وجه الرجل الذي قبَّلها. قال أحدهم، في الحشد: «هذا مقرف». وانصرف.

عاد الرجل واستلقى ثانيةً بجانب جسد امرأته، لوقتٍ قصير. ثم، نهض من جديد، وكأن ذلك قد أتعبه.

صاحت صاحبة المقهى: امنعوه من المغادرة.

لكن الرجل لم يكن قد نهض إلا ليتمدَّد على نحوٍ أفضل وأقرب، على امتداد الجسد. بقي هناك في هدوء ظاهري، ممسكاً من جديدٍ بها، بذراعيه الاثنتين، ووجهه ملتصقٌ بوجهها، في دم فمها.

كان المفتشان قد انتهيا من الكتابة بإملاء صاحبة المقهى، وساروا ثلاثتهم معاً، بخطاً بطيئة، وعلى وجوههم هالة من الملل الشديد، حتى وصلوا إلى جانبه.

كـان الطفـل الجـالس بهـدوء تحـت الـرواق، أمـام مـدخل بيـت الآنسـة «جيرو»، قد نسي الأمر قليلاً، يدندن سوناتا «ديا بيللي».

قالـت آن ديباريـد: لـم يكـن شـيئاً ذا أهميّـة، الآن يجـب أن نعـود إلـى المنزل.

تبعها الطفل. وصل عدد من رجال الشرطة ـ متأخّرين جداً، وبلا داعٍ. وفيما هما يمرّان أمام المقهى، خرج منها الرجل، محاطاً بالمفتّشين. ولدى مروره، كان الناس يتباعدون بصمت.

قال الطفل: ليس هو الذي صرخ. هو، لم يصرخ.

ـ ليس هو. لا تنظر.

ـ قولي لي لماذا.

ـ لا أعلم.

سار الرجل منقاداً حتى العربة المغلقة. وما أن وصل إليها، حتى انفعل بصمت، وفرَّ من المفتّشين راكضاً في الاتجاه المعاكس، بكل قواه، نحو المقهى. وحين وصل إليها، انطفأت أنوارها، فتوقَّف عن عَدوه، وتبع من جديد المفتّشين حتى الشاحنة المغلقة وصعد إليها. ربما البكاء كان حليفاً لـه، إلا أن الغـروب المتقـدِّم جـداً لـم يسـمح إلا برؤيـة وجهـه المقطـب والمرتجف، وليس لرؤية ما إذا كانت الدموع قد انهمرت على وجنتيه.

قالت آن ديباريد وهي قرب «جادة البحر»: مع ذلك، يمكنك تذكُّر ذلك دوماً. «موديراتو» تعني عذباً، و «كانتابيل»، تعني غناء أو ترنيماً، هذا سهل.

هكذا تنتهي، في بداية الرواية، قصة الحب الأولى، حيث قادت الرغبة المطلقة إلى جريمةٍ عاطفية، غامضة، لأن آن ديباريد، وقارئ الرواية لن يعرفا إطلاقاً التفاصيل عدا الصرخة المؤثِّرة.

رجل من الشعب، يدعى «شوفان»، وهو عامل عاطل عن العمل، لاحظ بين المشاهدين والفضوليين «آن»، التي تبدأ بها قصة الحب الثانية. تملك المرأة الشابة التي تعاني الزواج السيّء، والكثير من الخيال مثل

«مدام بوفاري» فتود، وقد فُتِنت بالجريمة العاطفية، أن تكون، بغموض، مادة حبٍ قوي جداً إلى درجةٍ تجبر «شوفان» على قتلها. أما شوفان، فهو يريدها أن تترك زوجها، وطفلها، وثروتها ووسطها البرجوازي الراقي كي تهرب معه. إلا أنه في الواقع، لن يحدث شيء منه. وهذا هو الانفصال النهائي في كل تفاهته المأساوية.

وضعت «آن» يدها ثانيةً على الطاولة. تابع حركتها بعينيه وفهم بمشقَّة، ورفع يده التي كانت من الفولاذ ووضعها على يدها. كانت يداهما باردتين جداً حتى أنهما تلامستا بإيهام النيَّة فقط، بقصد أن يتم الأمر، إلا على نحوٍ آخر، لم يكن ذلك ممكناً. بقيت يداهما مسمَّرتين في موضعهما الجنائزي. غير أن أنين آن ديباريد انقطع.

رجته قائلة: للمرَّة الأخيرة، قل لي.

تردَّد شوفان، وعيناه لا تزالان مثبتتين في موضعٍ آخر، على حائط المقهى الخلفي، ثم عزم على قول الأمر، وكأنه ذكرى.

ما كان من قبل أن يلتقيها إطلاقاً، لاعتقاده أن الرغبة قد تستطيع يوماً ما السيطرة عليه.

ـ هل كان قبوله لها كاملاً؟

ـ كان مذهولاً.

رفعت «آن ديباريد» نحو«شوفان» نظرةً شاردةً. أصبح صوتها رقيقاً، طفولياً تقريباً.

ـ أود أن أفهم قليلاً، لماذا كانت رغبته في يومٍ من الأيام، للوصول إليها رائعةً إلى هذا الحد.

كان شوفان لا يزال معرضاً عنها، وصوته هادئاً، بلا رنّةٍ خاصة، صوتٌ أصم.

ـ لا حاجة إلى محاولة الفهم. لا نستطيع أن نفهم إلى هذا الحد.

ـ هل توجد أشياء كتلك التي يجب إهمالها؟

ـ أعتقد ذلك.

ارتسم على وجه آن ديباريد تعبير باهت، وشفتاها رماديّتان من شدَّة الشحوب، وترتجفان كما يحدث قبل ذرف الدموع.

قالت بصوتٍ خفيض: ألم تفعل شيئاً لمنعه من القيام بذلك؟

ـ كلا. لنشرب أيضاً قليلاً من النبيذ.

شربت، بجرعاتٍ صغيرة، وشرب هو أيضاً. كانت شفتاه ترتجفان على الكأس.

قال: الوقت.

ـ هل يلزم الكثير، الكثير من الوقت؟

ـ أعتقد ذلك، كثيراً. لكن لا أعرف شيئاً. وأضاف بصوتٍ خافتٍ جداً: «أنا لا أعرف شيئاً، مثلكِ. لا شيء».

لم تصل آن ديباريد إلى مرحلة البكاء. واستردّت صوتها الطبيعي، وقد تنبَّهت للحظة.

قالت: لن تتكلَّم نهائياً.

ـ أجل. في يومٍ من الأيام، في صباحٍ جميل، فجأةً، ستلتقي بشخصٍ وتتعرَّف إليه، ولن تقول له إلا صباح الخير. أو أنها ستسمع طفلاً يغنّي، سيكون الطقس جميلاً، وستقول إن الطقس جميل. وسيتكرَّر الأمر.

ـ كلا.

ـ الأمر كما ترغبين تصديقه، ليس لذلك أهميَّة.

دوى صوت صفّارة الإنذار، هائلاً، وسُمع سريعاً في جميع أنحاء المدينة، وحتى من مسافةٍ أبعد، من الضواحي، وبعض القرى المحيطة، تحمله ريح البحر! (حل) الغروب، أكثر شقرةً على جدران القاعة، كما يحدث غالباً عند الغسق، تجمَّدت السماء، نسبياً، مع انتفاخٍ هادىء، للغيوم، ولم تختفِ الشمس، بل تألَّقت بحرية أنوارها الأخيرة. كانت صفّارة الإنذار، في تلك اللَّيلة، لامتناهية، غير أنها توقَّفت، مثل الأمسيات الأخرى.

تمتمت آن ديباريد: أشعر بالخوف.

اقترب شوفان من الطاولة، بحث عنها، وبحث، ثم كفَّ.

ـ لا يسعني فعل ذلك.

فعلت عندئذٍ ما لم يستطع هو فعله. تقدَّمت إليه، قريباً كي تستطيع شفاههما أن تتلاقى. بقيت شفاههما الواحدة فوق الأخرى، ثابتة. وبموجب الطقس الجنائزي ذاته، كما كان قبل لحظة، مع أيديهما الباردتين المرتجفتين. تمَّ الأمر.

كانت الضجة تصل من الشوارع المجاورة، مشتَّتة، تتقاطعها النداءات الهادئة والمرحة. وفتحت دار الصناعة أبوابها لرجالها الثمانمائة. لم تكن بعيدةً عن هناك. أضاءت صاحبة المقهى الأنوار الساطعة فوق مكتبها، مع أن الغروب كان لا يزال محمراً. بعد تردُّدٍ، وصلت إليهما وهما لا يزالان صامتين، وقدَّمت لهما نبيذاً آخر، في محاولة اهتمامٍ أخيرة، دون أن يكونا قد طلباه. بقيت هناك، بعد أن قدَّمت لهما الشراب، بالقرب منهما، مع أنهما لا يزالان معاً، باحثةً عمّا تقوله لهما، لم تجد شيئاً، فابتعدت.

بقي شوفان لا يجيب. انثنت آن ديباريد إلى نصفين تقريباً حتى لمست الطاولة بجبينها واستسلمت للخوف.

قال شوفان: سنبقى إذاً حيث نحن. وأضاف قائلاً: «يجب أن يحصل ذلك أحياناً».

دخلت مجموعةٌ من العمَّال الذين كانوا قد شاهدوهما قبل الآن. تحاشوا النظر إليهما، لكونهم على علمٍ، هم أيضاً بالأمر، مثل صاحبة المقهى وكل المدينة. وملأت المقهى جوقة من الأحاديث المتنوِّعة الخافتة حياءً وحشمةً.

وقفت آن ديباريد وحاولت أيضاً، من فوق الطاولة، أن تقترب من شوفان.

تمتمت قائلة: ربما لن أستطيع القيام بذلك.

ربما لم يعد يسمع. سحبت رداءها على جسدها، أقفلته، وضيَّقته عليها، وعاودها الأنين الوحشي ذاته.

قالت: هذا مستحيل.

سمع شوفان.

قال: دقيقة، وسنتمكَّن من القيام بذلك.

انتظرت آن ديباريد هذه الدقيقة، ثم حاولت النهوض من مقعدها. فوقفت. كان شوفان ينظر إلى مكانٍ آخر. تحاشى الرجال أيضاً النظر إلى تلك المرأة الزانية.

قال شوفان: أود أن تموتي.

قالت آن ديباريد: تمَّ الأمر.

التفَّت آن ديباريد حول مقعدها بحيث لا يمكنها القيام بحركة الجلوس ثانيةً، قامت بخطوةٍ إلى الوراء، وانقلبت على نفسها. ضربت يد شوفان الهواء، وسقطت على الطاولة. لكن المرأة لم تره، لأنها قد غادرت المكان الموجود فيه.

وجدت نفسها في مواجهة الغروب، واجتازت مجموعة الرجال المتحلِّقين حول المكتب، في الضوء الأحمر الذي يسجِّل نهاية الحدث.

بعد ذهابها، رفعت صاحبة المقهى صوت المذياع. فتذمَّر بعض الرجال من كونه قوياً جداً.

نهاية الحب، نهاية الحلم تعني موت النَفْس. لن تكون البطلة أبداً بعد الآن هي ذاتها، وسيقتصر دورها على تَمثُّل شخصيَّةٍ ستكون غائبة عنها كل حياة. ■

يابو

قصة قصيرة من مجموعة «سُيَّاح الزمن الميت»

ت: فاروق مصطفى

«منذ كم سنةٍ لم ترَ هذه الأرجاء؟»

سألني أنور.

أجلت بصري برهة في البيوت اللبنيَّة، وفي الأسلاك الشائكة الممتّدة على طول الخطِّ الحديدي، وفي الأراضي السورية خلف تلك الأسلاك الشائكة، وفي بلدة رأس العين الغارقة في ظلام المساء على مبعدة قليلاً.

«منذ اثنتي عشرة سنةً» تمتمت.

ثم أحسست كأنَّ هذا الزمن الذي أسميته اثنتي عشرة سنة قد انسحب وامَّحى من ذاكرتي بكلِّ ما فيه، وشعرت فجأة كأنني عدت لأمضي خدمتي العسكريَّة في هذه البلدة. فوجدت نفسي بين صهيل الخيول، وقطعان الغنم، وأزيز الرصاص، و«بالات» الشاي.

صدغاي يكادان يتفجرَّان، والليالي المشبعةُ برائحة الموت، والتي لا تفيد سوى في إشاعة مزيد من الخوف تتهالك على جبيني مثل حصانٍ هاربٍ جريحٍ، فأنسحق تحت وطأتها، وأقف عاجزاً عن التعبير، بالقول أو بالكتابة، عن مشاعري تجاه غطاءِ رأسِ امرأةٍ، ملطّخٍ بالدم بقي فوق الأسلاك الشائكة، وحصانٍ مصوَّب برصاصة يئنُّ في المنطقة الملغومة،

ويدِ جنديٍّ صديق توقَّفت فيما كانت تمتد نحو قصعة البرغل، أو مئات النَّظرات المودِّعة التي تسيل وتجري وراء القطارات القادمة والمغادرة. تذكرت كيف كنت أعيش أغبى أنواع الموت العشوائي، إذ كنت مجرد كتلة من لحم وعظم فقط، وقد تحوَّلت عيني إلى شعيرة بارودة، وتحوَّل إصبعي إلى زناد.

«شردت ثانية» قال أنور.

أشعل كلٌّ منا سيجارة، وكنَّا قد سحبنا النَّفَس الأول عندما سمعنا إجهاش أحدهم بالبكاء في ظلمة الليل. ثم تحوّل الإجهاش إلى نواح مخنوق. نظرت إلى أنور بعينين متسائلتين.

«هذا يابو» قال وهو ينفث الدُخان من فمه بلا انتظام «إنه يبكي كل ليلة».

سألته: «لماذا؟».

أجاب: «هكذا، يبكي».

فهمت أن البكاء كان نوعاً من أنواع الإشارة عند يابو الهرم المسن الذي لا أحد له؛ والذي كان يجلس كلَّ ليلة فوق سطح داره، ويحدِّق النظر في أضواء رأس العين، ويدخِّن السجائر حتى الفجر. وعندما تنفد سجائره، أو عندما تقف في زوره فجأة وحدتُه التي يكابدها منذ سنين، يجهش بالبكاء هكذا حتى يأتي أحدٌ ما إليه.

قلت لأنور: «في هذه الحالة، هيا بنا نذهب إليه».

مشينا وقطعنا أزقّة ضيقة، ثم صعدنا إلى السطح.

سكت يابو عندما سمع وقع أقدامنا، كان قد أسند ظهره إلى المدخنة اللبنيّة، وأدار وجهه نحو سورية. تظاهرنا بأننا لم ندرك أنه تظاهر بعد رؤيتنا، فمددنا لأنفسنا حَشِيَّتين بجانبه، ووضعنا علبة سجائر أمامه.

مع إشعاله السيجارة الأولى توقَّف ارتجاف ذقنه، ثم خف قليلاً ظلام الليل المتراكم على تجاعيد وجهه. وبعد أن مدَّ ساقيه العاريتين داخل العتمة، راح يابو يتحدَّث ببطء وتمهل.

لم يعط أحداً دوراً بالكلام على مدى ساعات. ويبدو أنه حكى لأنور كل شيء سابقاً، لأنه كان يتمُّ جملته في وجهي.

كان يعيش أيامه الماضية من جديد، وهو ينفث دخان سجائره في أنفي وفي أذني. ونظراً لإطفائه سيجارة وإشعاله الأخرى مباشرة، تساءلت هل كان يدخِّن لأنه كان يحكي، أم أنّه كان يحكي لأنَّه يدخِّن، وفيما أنا كذلك ذهبت معه وجئت إلى ما قبل سنوات وسنوات.

أفهمني يابو أنه مهرِّب سابق، وأنه كان في شبابه يقفز كالغزال بين الألغام، وأنه كان أسرعَ من الرّصاص، وأقسى من الصّخر. وأنه أمضى السِّنين وهو يروح ويغدو من هذا الطَّرف إلى ذاك الطَّرف، وأنه خاف مرّة واحدة فقط من الألغام ومن الدَّرك. ويذكر الليلة التي خاف فيها كأنها ليلة البارحة، لم يكن حِمله في تلك الليلة بالة شاي ولا جُوالِق حرير. كان حمله عروساً عليه أن يوصلها إلى رأس العين. وكانت العروس هي ابنته الوحيدة غزل التي ليس له سواها. نزلا بحصانين إلى وادي الخابور، وانتظرا عند جذوع أشجار الحور ممسكين بفكي الحصانين داخل أكفِّهما، إلى أن دسَّ القمر أنفه بين طيَّات الغيوم، وحين غابت الأضواء الكشّافة الصّادرة عن سيارة الدورية خلف مزارتبه، وراحت تلعق وجه السَّماء، قادا حصانيهما واجتازا الأسلاك الشائكة.

اقتربا من بيوت رأس العين المليّسة والمطليّة بالحوّار الأبيض، والدِّيَكة تصيح. استقبلهما جمع المحتفلين بالعرس بسراويلهم التي تطيِّرها الريح. وعند ضحى اليوم الثاني بدأ العرس، وفيما كانت قدور الأرز التي يَحمل كلاً منها أربعة أشخاص ترفع فوق النار، كانت أصوات الطُّبول والزُّمور ترتفع في السماء، فينتشر قسم منها على شكل سحابة زاهية

الألوان تتجه نحو حلب، بينما يعبر قسم منها أزقّة جَيلان بينار ويصل إلى أورفه.

بعد انتهاء العرس الذي استمرَّ ثلاثة أيام بلياليها، عاد يابو إلى تركيا. سارت معه ابنته غزل وعريسها يودِّعانه حتى مشارف رأس العين. كان الليل قد انتصف عندما حان وقت الفراق فتوقفوا، ومالت غزل تقبِّل يده، فتدحرجت دمعتان من عينيها، وقالت: «سيكون تقبيل يدك مرّة أخرى صعباً يابو»، وفعلاً حدث ما توقعته، فبعد تلك الليلة، لم تستطع تقبيل يد أبيها لسنوات، كما لم يستطع أبوها أن يفتح ذراعيه هكذا، ويلتفّ بابنته ولو مرَّة.

ثم ما عادت عينا يابو تستطيعان اختراق الظلام، ولما وهن عزمه، وضعف جسمه، ترك المغامرة بروحه والتنزُّه فوق الألغام. غاض ضياء عينيه، لكنّ أذنيه ما زالتا عميقتين مثل بئر بلا قرار، بحيث أنه يستطيع حتّى وهو جالس معنا الآن فوق السَّطح، أن يسمع بسهولة صوت أكَرَة بندقيَّة تتحرّك على بعد خمسة كيلو مترات، أو صوتَ عود ثقاب يشعله دركيٌّ، وحتى صوت تنهيدة دركيٍّ آخر، أو صوت كمَّاشة تقرض الأسلاك الشائكة. لكن لم يكن أحد يصدِّق ذلك. بل لم يعد هناك أحد يصدِّق شيئاً مما يقوله. وصار الجميع ينعتونه أمامه وخلفه بأنه مجنون، لكن يابو لم يكن يهتم لذلك، فليصرخوا ما شاؤوا فقد اعتاد صفة المجنون، لأنه منذ اثنتي عشرة سنة، والأطفال حتى الذين في سن أحفاده يصيحون فيه مجنون، ويُخرجون له ألسنتهم أو يقلبون عيونهم، أو يتجمهرون ويرمونه بالحجارة، أو يسألونه هازئين هل نعطيك سيجارة؟ مثيرين بذلك أعصابه، وإذا ما أخطأ وخرج إلى الحارة، كانوا يعلّقون أذيالاً ورقيّة متطايرة خلف سترته.

ماذا حدث قبل اثنتي عشرة سنة؟

بداية فقد يابو زوجته يادَه.

كان ذلك ظهر يوم كوت فيه الشمس البلدة بلهيبها، إذ وقعت يادَه أثناء جمعها فضلات المعكرونة من صندوق نفايات سرية الدّرك الجوّالة، حملوها وأحضروها إلى البيت وشعرها يتطاير، فقد نسَوا غطاء رأسها، وأكياس النايلون التي جمعت فيها الفضلات، في قعر صندوق النِّفايات، مددوها في هذه الغرفة مكسورة الزُّجاج. لم تفتح يادَه عينيها قط، كانت كأنها تودّ أن تحمل معها تحت جفنيها منظر فضلات المعكرونة إلى الدنيا الأخرى. فقط أشارت ليابو بيدها أن «تعال، تعال» ولما اقترب منها همست له «العيد بعد ثلاثة أيام، إياك أن تنسى الذِّهاب إلى الأسلاك الشائكة يا رجل».

كانا يذهبان مثل الآخرين إلى الأسلاك الشائكة في أول أيام العيد، فيدخلان بين الجموع المحتشدة على بعد خمسين أو ستين خطوةً من الحدود، وينتظران لساعات وساعات. كان رجال الدَّرك الواقفين عند الأسلاك الشَّائكة يحدِّقون في علب الهدايا التي في أيدي الجموع، وكانت الجموع تحدّق مطولاً في وجوه رجال الدرك.

ثم كان أقارب المنتظرين يبدون من سورية، فيقطع المحتشدون الأرض المنبسطة بخطوات كبيرة، ويتكوَّمون على الحدود أطفالاً وأولاداً، شيباً وشبّاناً، رجالاً ونساء، ثم يبدأ الصراخ من كلا الجانبين يهنئون بعضاً بالعيد.

كان يابو ويادَه يبحثان بعيونهما عن أحفادهما ذوي الشّعر الأسود المجعّد، بين الجموع المحتشدة على الأرض السورية، ويعثران عليهم، فيرفعان علب السكاكر في الهواء، ويصرخان لقد اشترينا لكم هدايا العيد يا أحباءنا ها هي ذي، فيطير الأطفال فرحاً بالسكاكر وإن لم يكونوا يستطيعون أخذها وأكلها، فيهزّون أيديَهم وأذرعهم غبطة ويصرخون، أقبِّلك يا جدِّي، أقبِّلكِ يا جدّتي.

وبالرغم من رجال الدرك الذين يحرسون الأسلاك الشائكة بمسافة خطوتين بين الواحد والآخر، كان هذا الجمع الصاخب يستمر طوال

اليوم، وعند غياب الشمس كان الطّرفان يفترقان، ويعود كل إلى بيته، دون عناق أو قبلات أو تبادل هدايا.

بعد أن ماتت يادَه، جلس يابو فوق سطح داره ثلاثة أيّام، دون أن يتفوّه بكلمة واحدة، فهو إن كان لا يستطيع أن يخرج الجدة من قبرها ويأخذها إلى أحفاده، فإنه بالقطع يجب أن يأخذ لهم سكاكر العيد، لذلك ظلَّ ثلاثة أيام يفكر وهو ينتف لحيته، من أين سيؤمِّن المال؟ محفظته الجلديّة التي لا يعرف من أين حصل عليها، يدِبُّ فيها النمل، بحث هنا وهناك صباحاً ومساء دون جدوى.

أسرع صباح يوم العيد باكراً إلى صناديق النِّفايات، وراح يتجوّل بينها حائراً مثل دجاجات بقيت وسط الحدود، ثم خطر بباله أنه حتى لو ملأ العلبة سكاكر وأخذها معه، فإنه سوف يعيدها دون أن يستطيع تقديمها لأحفاده، وهكذا بحث عن علبة فارغة وعثر عليها، فملأها أعشاباً وحشائش، ثم أغلقها ولفَّها بترتيب وإحكام.

سكت يابو فجأة، وبدأت لحيته ترتجف، ثم قذف بسيجارته من فوق السطح إلى الأسفل، وأجهش بالبكاء، ثم تحوّل الإجهاش إلى نواح طويل. انتظرت فترة مع أنور انقطاع البكاء ولكن دون جدوى، ولما فهمنا أن يابو يبكي هذه المرة تأثُّراً على نفسه، تناسينا علب السجائر هناك ونهضنا بهدوء.

مشينا صامتَين حتى بيت أنور.

فتح سومر الباب.

«ألم تنم بعد؟» سأله أنور.

«إني أكتب وظائفي» أجاب سومر وهو يرينا القلم بيده.

عندما دخلنا وارتمينا على المقاعد الوثيرة في الصالة، سألني أنور مثبتاً نظره في عينيَّ: «هل حدث شيء ما؟ أراك واجماً جداً».

فأجبته: «إني أفكِّر فيما قاله يابو».

مرت فترة صمت قصيرة، ثم لم أحتمل فسألته: «هل تعرف نهاية تلك القصة؟».

«لا أعرف» أجاب أنور، ونهض يبحث عن علبة سجائر جديدة في الصالة، وعندما عاد قال ثانية: «لا أعرف، لكن ما أعرفه أن غرابة أطوار يابو بدأت صباح ذلك العيد».

تنهدت تنهيدة عميقة، وقلت لأنور: «كنت حارساً مناوباً على الحدود في ذلك اليوم، ويومها سمح للمرة الأولى للقادمين من سورية وللأتراك بالتقابل والتلاقي وتبادل الهدايا». ■

أنف الجدة

روبرت كوفر Robert Coover

ت: موسى عاصي

المؤلف في سطور

روبرت لوديل كوفر، أديب أمريكي ولد في الرابع من شباط سنة 1932، في مدينة تشارلس من ولاية ايوا الأميركية. عمل أستاذاً في جامعة براون في برنامج الفنون الأدبية، ويُعتبر بارعاً في ميدان سرد الحكايات على ألسنة الحيوانات وقصص الخيال العلمي.

تخرّج سنة 1955 في جامعة ساوترن إيلوني متخصصاً في الدراسات السلافية، ونال درجة الماجستير في دراسات العلوم الإنسانية العامة في جامعة شيكاغو سنة 1965. كتب العديد من الروايات والعديد من المجموعات القصصية القصيرة، ويُعدُّ واحداً من مؤسسي هيئة الأدب الإلكتروني. فاز بجائزة /Rea/ ريا عن القصّة القصيرة سنة 1987.

نُشرت قصّة «أنف الجدة» سنة /2005/ في إحدى المجلات، ونُشرت في كتاب «أفضل القصص الأمريكية القصيرة» السنوي، الصادر سنة 2006.

وتقول جامعة القصص في هذا الكتاب السنوي كاترينا كينيسون، لقد اعتمدت في اختيار هذه القصص معايير الجرأة في الطرح والتقنية في السرد والاتكاء على أصول فن القصة القصيرة وتطوّراته.

أنف الجدَّة

بدأت الآن تتأمّل الحياة من حولها. راقها العالم وانسجمت معه كثيراً، مع أنّها لم تكن حتى الصيف الحالي سوى لطخة ظريفة قاتمة تعيش فيه. انفصلت عن الحياة، تجاوزت ذاتها فغدت جزءاً لا يتجزّأ من المكان الذي تعيش فيه، إنّها حالة غريبة حيناً ومنذرة بالشؤم حيناً، لكنّها حالة تستحق الدراسة لذاتها، حالة تشبه كتاباً من الكتب التي شرعت تقرؤها خلال الوهلة التي راح العالم يتراجع خلالها.

لكنّ المطالعة عامل واحد من عوامل تقهقر العالم. صمتت الأشياء من حولها، الأشياء التي كانت تتحدّث معها، رغم أنّها كانت جزءاً لا ينفصل عنها ـ الدمية ـ البيت، الغيمة، البئر ـ وفارقتها، ورحل أحبّتها ـ الزهرة، الفراشة، الأم، الجدة ـ ونأت كلّها عنها.

أثار الموت حزناً في نفسها، رغم ضبابية إدراكها له (كان تأثير الموت محدوداً عليها، بينما كان تأثيره على العالم المتغيّر الذي تعيش فيه كبيراً) فقد أثار الموت إحساساً أليماً في نفسها، خاصة بالنسبة للذين رحلوا، ألفت الاعتقاد، وهي تتأمّل أمّها وهي تذبح دجاجة، أنّ ثمّة أموراً تُثير الضحك، كما ألفت الجري السخيف في الحديقة، لكنّها تخلّت عن ذاك الاعتقاد الآن، وتخلّت عن عادة سحق النمل والصراصير بقدمها، كما تخلّت عن عادة قطع أجنحة الذبابات والفراشات، وراحت ترقب الأشياء القديمة ذات الأهمية الخاصة بها، مثل أمها، لكنّ قلقاً نسبياً ساورها خشية رحيلها المفاجئ. وبما أنّ الموت كريه فقد قرنته دائماً بالشر، وهكذا أبقت على طيبتها وصانتها قدر استطاعتها: أرادت أن تُبقي والدتها معها. لو

طلبت منها أمّها أن تفعل شيئاً، فإنها ستستجيب. وهذا ما يُفسّر سبب وجودها هنا.

قرنت الموت بالصمت لأنّه حتمية لا مفرّ منه. ثرثرت وغنّت طوال النهار وجهدت لكي تنأى عن الصمت. عرفت أنّ لا طائل من مسعاها ذاك (عرفت ذلك من جدتها التي لقنّتها ذلك، ومن مقطوعة في كتاب، لكنّها استمرّت تبذل غاية وسعها لإرجاء الحدث، وتحدثت مع أي مخلوق توقّف لمحادثتها. رسمت البسمة على وجوه غالبية الناس (كانت البطلة الصغيرة بالنسبة لهم)، رغم التأنيب الذي تلقّته من أمّها بين الحين والحين، قالت أمّها لها: إيّاك من الحديث مع الغرباء. حسن، كان العالم بأسره تقريباً، غريباً بالنسبة إليها، حتى أمّها كانت غريبة أحياناً، ولذلك تعمّدت محادثة الناس حتى لا يطغى السكون الرهيب.

رغم أنّ رحابة العالم اتسعت للعيش الرغيد فيه أكثر من ذي قبل، فقد بدا العالم مثيراً للفضول.

تأمّلت الأشياء كافة بحميمية فاقت تأمّلها لذاتها، عيناها مرآتان صافيتان في عالم نقي، لكنها غدت مثل النوافذ التي وقفت خلفها تحدّق في الخارج برزانة وهي مليئة بالأمل. يكفي المرء أن يعي الأمور مرّة، رتابة وراحة، مثل مطبخ يفوح عطره، أو مثل حمام ساخن. تبدّل كلّ شيء الآن... وهذا التبدّل منحها متعة (لم يكن لها رئيس) وتويجات وتجاعيد وأصدافاً ومياه غدير تدمدم قطراته فوق الحجارة، لكنّ قطرة منها لا تطابق قطرة أخرى، أسنان أمّها (لم يسبق لها رؤية الأسنان في فمها)، والدرب منفذاً، وخطوات وأحذية.

فكرت في مفردات مثل:[1] «كلب» و«خشبة» و«ضباب» وراعها كيف أنّ هذه المفردات المتباينة في المعاني لها صدى لفظي وكأنّها أبناء عمومة، وأنعمت النظر في كلّ شيء في محاولة لسبر لغز عمل النمل، والمعرفة شكل ورقات الشجر المعرّقة الغريبة، وفي الطريقة التي تشتعل النار فيها، وكذلك فكرّت في قشور الأشياء.

أخذت تُفكّر في أنف جدتها. رؤيته تُثير القرف، لكنّ تلك الإثارة كانت حافزاً لإثارة فضولها. أنف أطول وأقتم من أي أنف استطاعت أن تتذكره، أنف تغضّن وتورّم من جرّاء المرض. كانت على دراية أنّ ليس لائقاً أن تنظر إليه ـ مسكينة جدتي! ـ لكنّ الإغراء دفعها. ياله من أنف! أنف أشبه بمخلوق دخل في وجه جدتها وها هو الآن يسعى للخروج، راودتها رغبة في أن تتحسس الأنف لمعرفة إذا ما كان بارداً أم ساخناً، بينما كانت جدتها تستلقي ساكنة! كان الموقف مروّعاً، لكنّها لمست أنفها بدلاً من أن تلمس أنف جدتها. اعتقدت أنّ جدتها دخلت مرحلة الاحتضار (رغم أنّ أنفها أكّد لها ثانية ذلك)، إنّه أمر رهيب!.

تأثّرت أعضاء الجدة كلّها أيضاً، مع أن أغطية النوم وقلنسوته وثياب النوم حجبت غالبية الأعضاء، كأنّ الجدة رغبت في إخفاء خجلها من مرضها، وتبدّى لها أن الورم القاتم والشعر الكثّ انتشرا في أجزاء ومواضع أخرى، وأنّها تتلهّف ـ ليس من غير ارتعاش ـ لمعرفة الموت بصورة أفضل، لم يكن بالإمكان إخفاء الأنف الكثّ الشعر والناتئ من تحت الأغطية الناعمة، بل برز كأنّه لسان بوط أسود قذر امتد من ضفة حجبتها الغيوم أو الثلج. أحبّت الجدة أن تردد دائماً هذه العبارة: إنّ المسألة واضحة وضوح الأنف في الوجه. وأحبّت الجدة القول: خلق

(1) المفردات كلب dog وخشبة log وضباب fog في الإنكليزية، لها إيقاع لفظي متطابق، لكنّ معانيها متباينة والمفردات المقابلة في العربية مختلفة الإيقاع.

الأنف للناس المسنين لكي يسندوا نظاراتهم عليه (كانت نظارة الجدة على الطاولة المجاورة للسرير فوق كتاب)، لكنّ الحقيقة هي أنّ العيون خُلقت لكي تحدد مسار الأنف. يتوضّع الأنف في وسط الوجه تماماً لكي تسهل رؤيته للجميع، لا يؤثّر عمر المرء، فالأنف يحدد الاتجاه والمسار في الدرب الذي يسلكه الآخرون. عندما كانت تشكو من نسيانها للدرب المؤدّية إلى بيت جدتها، كانت أمّها تقول: أوه... فقط تابعي أنفك، وهو يُرشدك. وعندما كانت تفعل طبقاً لقول أمّها كانت تبلغ البيت. أنف لأنف.. هي وجدتها.

فتحت جدتها إحدى عينيها الدامعتين تحت أهاديب غطاء النوم ونظرت إليها بغشاوة كأنها لا تعرفها.

أعادت ظهرها إلى الوراء. لم تدر ما يتوجب عليها فعله حقاً، هدأ كلّ شيء. ربما كانت تحسّ بأنّ عليها أن تُغنّي أغنية. قالت أخيراً: لقد أحضرت لك بعض البسكويت والزبدة يا جدة، قالت ذلك بصوت خافت مفعم بالحزن، أغمضت الجدة عينها ثانية وأطلقت تجشؤاً عميقاً هادراً من تحت أنفها.. خُلق الأنف للشم أيضاً. لم تكن حاسة الشم عند الجدة رائعة.

كانت قد جمعت بعض الحشائش العطرية في الطريق لكي تضيفها إلى الشاي.. هل أضع بعضاً منها؟ لعلّ عشرة منها تنفعك.

قالت جدتها دون أن تفتح عينها المغمضة: لا، ضعيها على الطاولة يا صغيرتي، وهيا للنوم إلى جانبي في السرير. كان صوتها قاسياً وأجشّ. ربما كانت تعاني من البرد القارس.

لا أُفضّل ذلك يا جدة. لم تكن راغبة في جرح مشاعر جدتها، ولم تكن راغبة في الاقتراب منها، ولم تستسغ طريقتها في استنشاق رائحة الأشياء أو طريقة حملقتها فيها. بدت أنّها تحكّ جسدها تحت غطاء النوم، ليس هذا وقت النوم. لم يحن موعد النوم بعد.

فتحت جدتها عينها القريبة منها ثانية ثم تأملتها لحظة قبل أن تُطلق أنّة حزينة، ثم عادت وأغمضت عينها. دمدمت: حسناً، تجاهلي الأمر، ليكن ما يحلو لك أيتها العفريتة. آه.. يا عزيزتي، سيجرح هذا مشاعرك أيضاً. تجشّأت الجدة ثانية بمرارة، وبرز لسان أحمر كبير من تحت أنفها المتوّرم، وتدلّى مثل بساط جاف حالاً، أو كأنّ رأسها كان قد تدلّى.

ـ آسفة يا جدتي. إنّ نظرتك هذه تخيفني.

تأوهت وردّت: ومع ذلك ها أنذا أنظر إليك. ليس بالإمكان إلقاء نصف نظرة سيئة لمعرفة مشاعري، فغرت الجدة فاها الواسع وحرّكت لسانها الطويل الجاف حول طرفيه. لقد أكلت شيئاً ضاراً.

أحسّت بدافع يدفعها للتعليق على فم جدتها الواسع الذي تبرز الأسنان في داخله، وقلقت من اتساع ذلك الفم وهو ينفغر «خلافاً لفم أمّها»، لكنّها فكّرت ملياً قبل إطلاق تعليقها، شعرت أنّ مثل هذا التعليق سيثير حزناً بالغاً لدى جدتها، اكتفت بما قالته حتى الآن، ولو أنّها راحت تطرح الأسئلة فقد تطول القائمة جداً، خاصة إذا تناولت الأعضاء التي لم تستطع رؤيتها. أذنا الجدة الكبيرتان، مثلاً.. لا تخفيهما قلنسوة النوم بالكامل. تذكّرت حكاية روتها جدتها لها عن صبي صغير ولد وله أذنا حمار. وكان جسده يشابه جسد الحمار أيضاً. كانت الحكاية حكاية حزينة، لكن خاتمتها جاءت سعيدة، إذ إنّ الصبي الحمار اندس إلى جوار أميرة في سرير. ندمت لأنّها لم تزحف إلى السرير وتنام إلى جوار جدتها المسكينة، عندما ألحت في الطلب منها. لن أتردد في الموافقة على النوم إلى جوارها إذا طلبت مني ذلك ثانية. عزمت أن تحبس أنفاسها وتنام إلى جوارها.

لا تصلحين أيتها الطفلة الصغيرة إلاّ لما يفاقم الأمور سوءاً. لحست جدتها أنفها بلسانها الطويل، وأصدرت صوت خربشة ينذر بالتشاؤم. آه.. لست في حالة صحية حسنة.

ـ آسفة!

ـ يجب أن تأسفي. لقد ارتكبتِ غلطة تعرفينها.

ـ آواه! هل أحضرت لك ما سبب مرضك؟

ردت الجدة بحدة لاذعة تطفح بالخصومة: لا، لكنك دفعتني إلى المرض دفعاً.

ـ هل فعلت ذلك؟ لم يكن قصدي.

ـ يا.. ه. براءة، إنني مرغمة على تبرئتك.

سحقت الجدة على أسنانها، لكنّ دمدمة أخرى تجمعت في أعماقها وأنقذتها. لا أشعر أنّ بإمكاني أن أتناول شيئاً أبداً.. فتحت عينيها وتأملتها.

ـ ما أوسع عينيك يا صغيرة! بماذا تحدقين؟

ـ بـ.. بأنفك يا جدتي

ـ ما به؟ أخرجت الجدة إحدى يديها من تحت غطاء السرير ولمست أنفها. كانت يدها سوداء كثة الشعر مثل أنفها، كما كانت أظافرها منحنية مثل المخالب القميئة.

ـ آه، ما أجمل أنفك! لكن.. إنه.. هل تحتضرين يا جدتي؟ غشيت عيناها أخيراً.

ساد الهدوء فترة مشحونة بالقلق، انطلقت خلالها شخرة أو اثنتين، ثم أطلقت الجدة نهدة كئيبة وقالت: إنّك مثلها، حظّك عاثر، لست كما توقعت

أبداً. أدارت رأسها وتأملتها بعينيها المقطبتين، وانسدلت أهداب القلنسوة على حاجبيها الكثين، ثم نظرت إليها بعينين كأنّ الحول اعتراهما.

ـ حظّرت أن تبتسم، وعجزت عن تفادي البسمة. كم كان لهاثاً بارعاً؟ ستموتين أنت أيضاً، لا ينجو أحد من الموت.

ـ أفترض هذا. لكن.. ليس الآن..

تأملتها جدتها لحظة بعنف ظاهر، وأدارت رأسها بعيداً وأغمضت عينيها ثانية. قالت: لا. ليس الآن. إنّها امرأة تحوّل أنفها إلى قطعة نقانق طويلة مدمّاة لأنّها تمنّت أمنية شريرة، فقد تذكرت حكاية من الطريقة التي لحست فيها جدتها أنفها الأسود. فهل يعني هذا حقاً أنّ جدتها تمنّت أمنية ما كان لها أن تتمنّاها؟

أعرفُ حالة الاحتضار يا جدتي، كان عندي عصفور مكسور الجناح، فمات، وصار بارداً، ولم يحرّك ساكناً بعدها. أما الحياة، حسناً، فهي كما في كلّ يوم. لكن.. ما الفائدة إذا كنت ستموتين حالاً وترحلين من غير نسيان أي شيء.

دمدمت جدتها: كيف لي أن أعرف هدف اللعنة؟

تمددت فوق الفراش الوثير، وارتفع أنفها، وتدلّى لسانها الأحمر تحته ثانية، هدأت. سكنت كلياً. هل رحلت حقاً؟ أم أنها مستغرقة في تأمّلاتها؟

كسرت الجدة طوق الصمت أخيراً وقالت: الشهية. هذه هي نتيجة الشهية. إنّها جوهر المشكلة.

عرفت أنّ ذلك ما يناسب الجدة، حفظت العديد من الحكايات عن الجوع، وعن التخمة، وعن الممارسات الخاطئة. ومنها تلك الحكاية التي تروي قصة فتاة صغيرة أكل والدها شقيقها. راقته الوجبة كثيراً حتى إنّه مصّ كلّ عظمة بكاملها (تذكرت اليوم ذاك الأب، وتذكّرت الحكاية كلّما تناولت وجبة فراريج).

جمعت الطفلة الصغيرة بعد ذلك العظام التي ألقاها والدها تحت الطاولة، وأعادت تركيبها معاً، ألقاها والدها تحت الطاولة، وأعادت تركيبها معاً، فعاد شقيقها صبيّاً من جديد. روت جدتها الحكايات لها، عن الأولاد الشريرين وعن الآباء القساة، لكنّ الصبيّ في هذه الحكاية كان ظريفاً كما كان والده ظريفاً جداً هو الآخر، رغم أنّه كان يأكل لحوم الأطفال بين الفينة والفينة.

فتحت الجدة عينيها بغتة وصاحت بصوتها الأجشّ الخشن: إياكِ والنظر مليّاً. أخافها الصياح فقفزت إلى الوراء، رغبت في النظر إلى الجلد المتوضّع تحت الشعر الأسود. يشبه لونه لون الخشب العتيق الطافي فوق سطح الماء.

قالت جدتها وهي تُسدل جفنيها ثانية، وترفع أنفها باتجاه السقف: لن يُتيح النظر لكِ رؤية أي شيء الآن. ودمدمت فاغرة فكيها وهي تتجشّأ مغرورة: إنّها غلطة كبيرة.

تكمن مشكلة أنف جدتها في تباينه الصارخ مع أنفها، ومع أي أنف لأي شخص عرفته، اعتقدت، بعد أن هيّأت السماور لإعداد الشاي، اعتقدت أنّ هناك شيئاً يتجاوز ما فعلته الجدة. بدا أنف الجدة خشناً وكبيراً، كما بدا عارياً تماماً ومثيراً للحزن، وهذا ما أربكها. لم تستطع تحديد ما يدور في خلدها. انطلقت كلمات جدتها واضحة وفظّة في آن، لكنّها كانت محمّلة بمعان جلية. بدا الأنف غامضاً وينزع ناحية قول العديد من الأشياء دفعة واحدة. بدا الأنف مثل قراءة حكاية تدور حول إعادة تركيب عظام شقيق من عظام جدي لعقها ومصّها، والاستنتاج النهائي هو أنّ الحكاية دارت حول رجم السيدات الزانيات، وكأنّ معنى يختفي تحت معنى آخر، كما هو اختباء بقّة تحت حجر.

سحقت بعض الحشائش العطرية التي أحضرتها، سحقتها في هاون بمدقة، ثم صعدت فوق كرسي وتناولت كوباً من الخزانة. كان أنف جدتها مثيراً للضحك والخوف في آن، وبدا أنّه يوقظ عوالم غير العوالم التي تدور في مخيّلتها. عوالم.. لم ترغب حقاً في أن تعيش معها. قالت، وهي تنزل من على الكرسي: سأحتفظ بعظامك كلّها يا جدتي في حال موتك.

سحقت جدتها على أسنانها وغاصت عميقاً في السرير، وقالت: آمل لكِ أن تمضغي العظام جيداً، وأضافت: يذكرني هذا بأمر محزن للغاية. قالت جدتك قولاً أتذكّر الآن منه التالي: إياكِ أن تقضمي من الطعام ما يفوق قدرتك على المضغ..

- نعم. لكنّك جدتي.

- حسناً. حسناً - أواه! - لا تنسي ذلك. هيّا بعيداً من هنا ودعيني وشأني. هيّا قبل أن أفجّر رأسّك لكي يبقى فمك مغلقاً.

إنّ حالة الاحتضار مسألة غاية في القسوة، وقد بلغتها الجدة، والآن لابدّ من أن أتوقع مزاجاً مريراً.

شحب أنف جدتها أكثر من ذي قبل، وبدا لسانها أشبه بخرقة رثّة وهو يتدلّى في أثناء عملية الاحتضار، وراحت معدتها تقعقع بهياج بغيض خطر.

بدت الجدة وكأنّ وحشاً هائجاً راح يحتلّ موقعاً في داخلها. ارتعدت فرائصها. ليس الموت أمراً مرغوباً فيه أو يتطلع أحد إليه، بدأ الماء يغلي في السماور، فوضعت المسحوق الذي سحقته في الهاون، داخل الكوب، ثم صبت الماء الساخن، ووضعت الكوب فوق الطاولة إلى جانب السرير. هيّا يا جدتي. سيريحك هذا الشراب، غضبت جدتها وكأنّها تعلن عن استنكارها.

بلغت البيت أخيراً. سألتها أمّها: كيف حال جدتك؟ قالت: ليست على ما يرام، التهمها ذئب واندس في سريرها مرتدياً ثياب نومها، وطلب منّي أن أندس معه في السرير.

- وهل فعلتِ ذلك؟

- لا. لكنّ رغبة راودتني. دخل رعيل من الرجال عندها وقطعوا رأس الذئب وفتحوا جوفه، فخرجت الجدة ثانية، لم أنتظر، أعتقد أنّ جدتي تكابد قلقاً بالغاً، ابتسمت والدتها فاغرة فاها، وقالت: حان وقت النوم.

هل هذا ما حدث حقاً؟ ربما حدث أولاً، لم تكن واثقة. كانت وسيلة تذكّرتها، ولو أنّها ليست الوسيلة الأمثل لكي تتذكرها... جدة مسكينة وأنف كبير، وحتى لو كانت الجدة في حالة احتضار أم أنها ماتت حقاً، فالأمر سيان.

تقوقعت في سريرها، لم يكن السرير أليفاً كما كان سابقاً. لمست إطار سريرها أولاً، كان هناك كتاب قرأته على مقربة (كتاب أعطته لها جدتها) ولمست وسادتها ودميتها، ثم تحسست الألواح الخشبية الممددة فوق أرض الغرفة في محاولة لإقناع نفسها بالحقيقة المرتبطة بما جرى معها اليوم، إذ إنّ ما جرى أثار الشكوك في داخلها، ارتفعت قدمها عن الأرض ببطء، ولم يبق لها سوى الذكريات، وأدركت أن الرحيل وشيك، وأن ذكرى جدتها سترحل هي الأخرى، وأنّ ذكراها هي سترحل ذات يوم، وعرفت أن تحذير جدتها لها على الطريقة التي تأمّلت فيها الأشياء جاء بعد فوات الأوان. ■

موضوع الإنشاء الممزق
للأرمني بوغوص سنابيان

ت: د. نورا أريسيان

الكاتب بوغوص سنابيان: كاتب وناثر وناقد أرمني معاصر مقيم في لبنان. من مواليد جبل موسى عام 1927. عمل كمدرس في مدارس أرمنية عديدة في لبنان. ثم شغل منصب رئيس تحرير مجلة (باكين) الأدبية اللبنانية الأرمنية. صدرت له العديد من المقالات الأدبية والنقدية في مجلات أدبية وثقافية معروفة. له العديد من المجموعات القصصية؛ حيث ينسج الأيام العصيبة في لبنان. من أبرزها (تقاليد الفقراء) بأجزائها الثلاثة، و(اللقلق)، و(لقاءات مع وليام سارويان) وغيرها.

قبل الموعد المعتاد، جمعنا الطلاب وانغلقنا في الصفوف بسبب المطر. ومن أجل الاستفادة من الوقت، كنت أقوم ببعض التدريبات للطلاب، عندما طرقت المستخدمة الباب بسرعة وأعلمتني، وهي تمسح قطرات المطر عن وجهها وشعرها، أنهم ينادونني في غرفة المعلمين. وبعد أن أومأ المدير بيده إلى رجل يجلس في المقعد المقابل عاد ليغرق في أوراقه.

غريب هذا الذي أمامي. كان شعره ينسدل على جبهته، وعيونه محمرة وسيء الهندام. ربما كان من حارتنا، فقد كان يحمل شعار المنطقة. كان القلق يلفح وجهه فبدا في حالة من الاضطراب.

تلقائياً قلت: ـ تفضلوا ـ واقتربت منه خطوة.

لم يجب. لم يتحرك أبداً. كان ينظر محدقاً في عيني، يداه على ركبتيه ورأسه إلى أعلى.

تغيّر لون وجهه في لحظة. وصارت أهدابه ترف بسرعة أكبر. حاول أن يسيطر على رجفة شفتيه.

وفي اللحظة نفسها أخرج منديلاً وأخذ يده إلى رأسه، وأحنى رأسه أكثر. كان يبكي كصبي.

فوجئت، لم أستطع أن أغوص في عمق ذلك المشهد الغريب بسرعة. نظرت حولي وشعرت بحاجة إلى تدخل أحد كي أفهم شيئاً. فكرت ملياً كي أخرج من ذلك الموقف المحرج لكنني لم أستطع الوصول إلى حل. من الذي ناداني إلى هنا. ما سبب كل هذا وما الهدف منه؟ والأهم. من ذاك الرجل ولم أتى، ولم يبكي؟ بدأ ألم غريب يضايقني كان المدير وقد انقطع عن عمله ينظر إلينا حائراً بأسئلة صامتة.

ـ ماذا تريد مني يا أستاذ؟ ماذا تريد مني، ماذا فعلت لك؟ وبدأ يتحدث بلغة مختلطة بين التركية والأرمنية ـ ماذا فعلت لك، ماذا تريد مني؟

لم أكن أريد منه شيئاً، لكن ماذا كان يريد هو مني؟ لم أكن قد تشاجرت مع أحد في تلك الأيام. لم أكن قد جرحت أحداً، لا من قريب ولا من بعيد. لا أذكر أية حادثة في سجلي تسبب البكاء لإنسان عامل. فكررت له سؤاله.

ـ لماذا تطلب أن يكتب عني؟ لماذا تجبر ابنتي على أن تكتب أشياء سيئة عني وتفضح أسراري؟

ثم كرر بالطريقة نفسها والمرارة ذاتها

ـ ماذا تريد مني؟

وبعد أن أنهى جملته رفع رأسه وبدأ ينظر إلي كمن يتوسل.

فأدركت فوراً أنه ربما يكون والد إحدى طالباتي، فقد كنت طلبت في بحر الأسبوع الجاري أن تكتب كل واحدة منهن عن والدها. كان يلمح

إلى هذه الحقيقة وقد رأى في ذلك هدفاً خاصاً. كان يشعر بإهانة وجاء ليطالب بحقه.

روى ما سمعه وما كتبته ابنته، كنت أفهم كل ما يقول، لكنني لم أكن أستطيع توضيح ما بنفسي باللغة التي يفهمها. وأدرك المدير كل ما يجري فضحك. هز رأسه وحاول تخفيف سوء الفهم الحاصل بكلمات رقيقة.

ـ غرق أحد أولادي في القناة، والآخر أخذوه إلى المشفى تواً. كل منا لديه حزنه. ماذا يريد مني أيها الأستاذ المدير ماذا فعلت له؟

غمز المدير بعينه كي أبتعد. لم يشعر ضميري بثقل ذنب اقترفته، لكنني لم أستطع إبعاد الحزن الذي نقله إليَّ ذلك الغريب. لماذا يذكر موت أطفاله ومرضهم؟! وما علاقة كل ذلك بي وبموضوع الإنشاء الذي أعطيته؟ وقفت أمام باب الصف الخامس واتكأت على الحائط.

كان المطر يتساقط، ويرفع من درجة حزني.

ـ أستاذ إنها تقطر فوق مقعدي.

ـ مقعدي رطب.

ـ قدماي مبللتان.

تلك شكاوى تظهر في الأيام الماطرة. وكان الطلاب يتوجهون إليّ بتلميحات من هذا النوع تفسر وضعهم، مع أنهم يعون تماماً أنني لا أستطيع أن أفعل شيئاً، فكانوا يبتسمون فوراً. كان الكثيرون يأتون من بيوت تذكّر بمدرستنا، من حارات الأكواخ. كانوا قد اعتادوا على الحرمان.

لم يكن هؤلاء الصغار الذين ولدوا وتربوا هناك يملكون أوجه مقارنة. ولذلك كانوا غالباً ما يستقبلون الظروف السيئة المحيطة بهم بابتسامات وهم باقون تحت المطر وفي الطين والغبار، يمشون ويلعبون.

ابتدائية (نوباريان) هي مدرسة أنشئت في (مخيّم تيرو) منذ ثلاثين سنة.

تخرج فيها أولياء بعض الطلاب؛ لكن كما في الأيام الماضية، كذلك في أيام المتخرجين الجدد، كان المطر يدخل مجدداً من فتحات الصفائح، ويدخل الغبار من فتحات الجدران ليجعل الصفوف لا تطاق.

لقد أتت أجيال ومرت أجيال، وبقيت المدرسة بطابعها القديم، بصفائحها وأخشابها وباحتها الضيقة.

تغير الأساتذة والكتب والطلاب وكل حياتها، لكنها بقيت حادة كالاستهزاء وعميقة كالجرح.

تلك ظواهر تتعلق بحياتنا العامة وبالنمط اليومي لإحدى شرائح شعبنا.

إن الوطن ومسقط الرأس وحقوقنا وآمال السعادة البعيدة.. تغمر غالباً أرواحنا بأحلام عذبة، لكن دون أن يتغير شيء في الحقيقة الظاهرة.

كانت الحياة بخيلة علينا. تسير كما يروق لها، رافضة وحارمة ومهملة.

كانت دائماً كذلك، لكن ذلك اليوم شعرت بأن انعكاس محيطنا بات مشيناً أكثر. توجهت إلى الداخل متضايقاً وشغلت كرسيّ.

ـ أستاذ، لم نصلِّ.

ذكرتني (شنورهيك) وهي تبتسم بعذوبة. وقفت على الفور وصلينا بصوت واحد.

اللغة الأم، اللهجة الأم

مستحبة، تؤنس روحي

أنت أول كلام وصل إلى أذني

أنت أول مقطع حب عذب

لغة جميلة، لغة مدهشة

كم عذبة هي رنتك

رغبتي أن أتعرف إليك أكثر

إلى كنوزك الغنية كي أغدو أرمنياً بروحي

رنّي، الآن وإلى الأبد

اللغة الأم، اللهجة العزيزة

بعد صلاة (نور النهار)، بعد دخولنا الصف وقبل الحصة، كنا نتلو إحدى القصائد المهداة إلى اللغة الأرمنية وكأنها صلاة، متحمسين ومتأثرين، بكل خشوع. ممجدين «ربنا الثاني» القديس (ميسروب)(1) كل يوم، من سديبانوس نازاريانتس وحتى سيلفا كابوديكيان(2)، فقد كانوا بالنسبة إلينا ككتاب صلاة يبجلون المجد الوطني الإلهي وعظمته.

بعد الصلاة، خرجت مجدداً ووقفت أمام الباب. لم يكن بإمكاني إبعاد نظراتي عن غرفة المعلمين.

كنت أرغب برؤية قاضيَّ الأول لهذا اليوم مرة أخرى.

كان المطر قد خف قليلاً، وكان الطلاب المتأخرون يمرون من الباحة ويتوجهون إلى الصفوف لاهثين، والمستخدمة تعمل على إزالة المياه الراكدة في الباحة.

وفي الطرف الآخر، كان أطفال الحضانة يغنون أغنية مهداة إلى بريفان، ويبسطون حماستهم وقوة الأغنية على الحارة كلها.

وفي تلك اللحظة، خرج الرجل من غرفة المعلمين مطاطئ الرأس، وتوجه في الطريق الذي يخرجه.

ـ هل تعرف هذا الرجل ـ سألت الصبي الواقف إلى جانبي ـ يا سيتراك.

(1) ميسروب ماشدوتس هو مخترع الأحرف الأبجدية الأرمنية (ن. أ).

(2) سديبانوس نازاريانتس من الكتاب الأرمن البارزين في منتصف القرن التاسع عشر، وسيلفا كابوديكيان شاعرة أرمنية معروفة في الأدب المعاصر توفيت قبل عامين (ن.أ.)

ـ إنه والد أناهيد. صحح (سيتراك) على الفور. ونقل الخبر إلى الآخرين في لحظة. فسمعت ضحكات. كثيرون كانوا يعرفونه. يبدو أنه ليس رجلاً عادياً. كانوا يحملون ذكريات منه. كان الصبية يذكرون بعض الكلمات ويهتفون ويقلدون حركاته وصوته.

ـ باتشا، باتشا[1]...

بهذه الكلمات أفلت (هوفانيس) الصبي الواقف إلى جانب (سيتراك) قهقهة في الصف. لم يبق أحد يفكر بالمطر ولا أحد يشكو من شيء. ذهب والد (أناهيد) وقد أثار الفضول بين الصبية.

ـ أستاذ، أناهيد كتبت موضوع الإنشاء.

ـ هذا حسن، أستاذ.

ـ إنه ثلاث صفحات.

منذ أن كلفتهم بموضوع إنشاء عن والديهم، كانت تصلني كل يوم معلومة ما. لم تكن (أناهيد) تملك القدرة على كتابة موضوع إنشاء، لكنهم كانوا مقتنعين جميعهم أنها سوف تسحق الجميع، وتحصل على العلامة التامة بهذا الموضوع. فانتظروا اليوم المخصص لتلك الحصة، متحمسين بتخمينات شريرة وطيبة.

كانوا يرفعون أيديهم كي يرووا ذكريات عن (كريكور الباتشاجي)[2].

لم تكن (أناهيد) قد وصلت بعد. كان ذلك اعتيادياً في حالتها، فعدد أفراد عائلتها كبير وتعتبر الأفقر في الحارة، وبيتها في حاجة إلى مساعدتها. كانت ترافق والدها لتعاونه في ترتيب الأغراض الخاصة (بالباتشا)، كانت تتأخر دائماً وتتسبب كذلك بتأخر إخوتها وأخواتها الصغار.

(1) كلمة تركية، كناية عن صنف الطعام (مقادم الخروف أو البقر) الذي كان يبيعه والد أناهيد (ن. أ).

(2) أي الذي يبيع أكلة المقادم (ن.أ.).

وفي هذه الحالة، كانت تدعى إلى غرفة المعلمين بلا ريب لتعطي تفسيراً، ثم تعود إلى الصف لتدخل معها الدمع أو الحزن.

بدأ قلق جدي ينتابني في داخلي عندما تأخرت أكثر من عادتها. ألم يرسلوها من المنزل؟ هل كنت أنا السبب، أم كان موضوع الإنشاء الذي كلفته؟!

بحثت عنها أيضاً بعد الظهر بين الصبية فلم أجدها. لم أكن مذنباً، إنما قلبي كان مثقلاً. أرسلنا المستخدمة كي تنادي لها، فوصلت إلى الدرس:

ـ أين كنت؟ سألتها بلطف.

لم تستطع الإجابة. استعملت نغمة والدها وبدأت بالبكاء. حاولت بعض صديقاتها تفسير السبب بدلاً منها وأكدوا على مرض أختها. ولهذا كان والدها قلقاً في الصباح على الأغلب، وكانت هي تعيش الألم نفسه بعد الظهر. كانت المريضة أصغر الأولاد (مارو)، ذات الأعوام الخمسة.

كانت قطعة صدئة من الصفائح قد دخلت قدم الطفلة فتسمم بدنها. كادت أن تخيب أمل عائلتها في الليل، أما في الصباح وبترتيبات من الجيران نقلت إلى مستشفى المحافظة (أوتيل ديو). هذا ما كان يحرك حزن أفراد العائلة. لأن فكرة أعداد الناس الذين ذهبوا إلى هناك ولم يعودوا تملأ أرواحهم برؤية حزينة.

فبحسب الرأي العام السائد، كانت (أوتيل ديو) تعتبر بالتأكيد مقبرة الفقراء، لكن هناك عائلات تستعوذ ذلك الخطر، كالغرقى البائسين الذين يلتفون حول الأعلى.

مضى النهار، ومضت أيام أخرى. كنت أسأل عن (مارو) كل صباح ومساء، مزعجاً سكون العلاقة مع (أناهيد) عن غير إدراك.

كانوا يذهبون إلى المستشفى. ليس لديهم أحد يتدخل، ولا من أحد يأتي بالطفلة إلى الباب ليهدئ من روع أهلها.

كانت والدتها تنتف شعرها، ووالدها يتجول كالمجنون، وإخوتها وأخواتها يعون أنهم يمرون بأزمة.

وجاء درس الإنشاء. قرأ الطلاب ما كتبوه الواحد تلو الآخر. تحت سطور متقطعة وجمل مهترئة تأتي آلام صماء وطباع وخطوط شخصية وجمال أتى غافلاً. كنت أخمن إحدى تلك الأمور دون شك، وكنت أتمتع وأسعد أمام اهتماماتهم ومسار فكرهم الذي ينمو يوماً بعد يوم.

في أثناء حصص الإنشاء، كنت أشعر مدى الانتعاش الذي يعيشه الأولياء أمام الكلمات الأولى التي ينطق بها أولادهم.

شعور بالانتعاش العارم كان يغمر الصف في درس الإنشاء. ما ألاحظه في عيون الطلاب المشعة الجالسين أمامي ليس شعوراً بالرضى المعروف لتقييم أو تقويم عمل في درس عادي؛ بل بهجة داخلية لتقديم عمل تلقائي يلاطف أنانية المرء ويرضي روحه.

كان الجميع يتابعون أحدهم بتوتر عجيب، ويستملكون الكتابة، ويكتشفون ملاحظات دقيقة في التقدير والنقد.

كانت تلك ظاهرة غريبة. كنت أحضر إليهم أقوى القصص، وأقرأ لهم فصولاً بطولية، وكنت أطالبهم بقصائد توحي بالألفة لكن كان يحدث أن يسهو أحدهم عما أتيت به، أو يتعرض آخرهم للتوبيخ لانشغاله بأمور أخرى في الوقت نفسه، ويتابع الثالث على مضض.

كانت حصة الإنشاء هي الوحيدة التي تمسك بزمام الصف كاملاً. كان أكسل واحد بينهم، حتى (هاروتيون) المشهور ببطئه، يستطيع أن يقول ماذا كتب أحدهم أو من كتب بشكل سيء أو حسن.

قرؤوا كلهم تقريباً. هناك من ليس له أب، ومن له أب مريض، وأب عاطل عن العمل، وصاحب سجايا هادئة وفظة. أفرغ واحدهم عاطفته نحو والده على الورق، وأدان الآخر والده لأنه تركهم هائمين على

وجوههم، والثالث بدأ موضوعه وأنهاه بقصة الضرب، والرابع أتى بعواطف إنسان مصاب بالحنين إلى الوطن.

كل واحد منهم كان يمنح الآخر فرصاً لابتسامات وتعاز واستغراب.

قرؤوا وقدروا ونقدوا. وجاء دور (أناهيد). كانت تخمينات الطلاب وشكوى والدها قد شكلا توهماً مسبقاً في نفسي.

قلت باهتمام:

ـ اقرئي لنر هذا الإنشاء المشهور.

وقفت (أناهيد) على قدميها غير راضية وبعيون مذنبة وحمراء، وبدأت تنظر إلى الجانب الآخر. كان رفاقها ينتظرونها بشفقة. فبعد مرض أختها، اختفت شهوات الشر والاستهزاء نحوها، حتى خصمها العنيد (هوفهانيس) الذي كان يعتبر الضحك على (أناهيد) من دواعي سعادته الكبرى، كان يبتسم لها.

كانت (أناهيد) صامتة ولكن قلقة. لم يكن الدفتر في يدها، ويبدو أن العيب المتعارف عليه في حصة الإنشاء لم يكن سبب تباطئها.

ـ نحن بانتظارك أسرعي. كررت طلبي.

ـ لم أكتبه. قالت بهدوء ورأسها يطأطئ. وفجأة حدثت بلبلة. وتراجع التعاطف معها على الفور. وتم تناسي أفراد عائلتها في لحظة. الكل كانوا يريدون سماع ما كتبته ليضحكوا ويفرحوا.

ـ هي تكذب يا أستاذ.

ـ لقد قرأته لي قبل البارحة، وكان جيداً. وشت (شاكي).

ـ إنها تتدلل. سخر (هوفانيس) متمايلاً بجسمه.

وبعد أن ألقت نظرات لوم على الجميع، كررت (أناهيد) من جديد.

ـ لم أكتبه.

كان رفاقها قد تحدثوا عن ذلك الأسبوع بطوله، واحتج والدها على ذلك. وكنت أنا أنتظر إرضاء لاهتمامي، لكنها هي كانت تقول شيئاً آخر.

ـ ماذا يعني (لم أكتبه)، أين الذي كتبته قبل ثمانية أيام؟ صرخت بصوت صارم.

ـ والدتي لا تريدني أن أكتب شيئاً عن والدي.

ـ هل والدك لص أو خائن أو يعيش لاجئاً؟ عمن تمنعك والدتك؟

ـ لا.

ـ إذاً.

وقفت وكان جسمها يرتجف، وكأنها كانت تبكي.

ـ إنه واحد سكران، هذا هو السبب. انضم (هوفانيس) إلى الحديث، وبدأ يقلب دفتره بجدية زائفة.

ـ اسكت، أنت السكران. غضبت (أناهيد).

وعاد الصف لجديته، لكن قلبي لم يكن ساكناً.

ـ ألا تعلم والدتك أنه ممنوع التدخل بشؤون المدرسة؟

ـ تعلم.

ـ إذاً.

ـ عندما قرأت موضوع الإنشاء بدأ والدي بالبكاء ومزقت والدتي الدفتر.

ـ لماذا بكى والدك؟

ـ لا أدري. إنه يبكي دائماً بعد أن ذهبت أختي إلى المستشفى. يتدخل في كل شيء، يريد أن ينفذ كل ما يحلو له، يتشاجر مع الجميع..

شرحت ما كنت أريده وما ستؤديه وهدف موضوع الإنشاء، وطالبتها أن تؤدي واجباتها على وجه أكيد.

في اليوم نفسه، عادت (مارو) أخت (أناهيد) من المستشفى. فغمرت سعادة كبيرة الصف كله. تجمع الطلاب حول الطفلة يتدافعون برغبة قوية لرؤية الناجية.

كـانوا يتنـاقلون الخبـر السـعيد هنـا وهنـاك. أتـت، هـي هنـا، تعـالوا، اركضوا.

يستنطقها أحدهم، و(مـارو) تـبهج المهتمـين وتتحـدث عـن ممرضـات «المستشفى» الشريرات، وعن الإبر والضربات التي تلقتها.

وعنـد الـدخول إلـى الصـف، وعلـى الـرغم مـن جهـود معلمـة صـف الحضانة، رفضت (مارو) الانفصال عن (أناهيد).

هل كانت قد فقدت ثقتها بالناس، أم عادتها على المدرسة؟!.

لم يستطع أحد تحديد ذلك. أتت إلـى الصـف الخـامس، أعطوهـا قطعـة ورقة وقلماً وبدأنا الدرس.

بدا أن كل شيء عاد إلى طبيعته في الصف. حضور (مارو) الصـغيرة لم يعرقل استمرار الحصة بشكل طبيعي.

رن جـرس الفرصـة ظهـراً. وفـي ضـجة الانصـراف المعتـادة، ومـن النافذة المفتوحة بالكاد، سمعت صوتاً أتى من بعيد:

ـ باتشا، باتشا.

انصـرفت (أناهيـد) مـع الآخـرين مـن المدرسـة وهـي تمسـك بيـد أختهـا (مارو)، وأنا كنت قد خرجت إلـى الشـارع مـع زميـل لـي عنـدما انتصـب أمامي الوالد بمظهر شخص راض وسعيد.

ـ يا أستاذ، يا أستاذ.

ــ مـاذا هنالـك أيضـاً؟ قلـت ذلـك بانـدهاش ولكـن اهتمامـاً مـا احتـد فـي داخلي.

ـ أستاذ، من الآن فصاعداً، اطلب من (أناهيد) ما تشـاء مـن الكتابـة، مـا تشاء، لن أتضايق أبداً، أبداً.

ـ طيب طيب. قلت ذلك بسعادة، ومشيت مـع صـديقي متابعـاً الحـديث المنقطع.■

د ـ المسرح

1	«لماذا.. لماذا»	بحث في المسرح	بيتر بروك	ت: د. نبيل الحفار

, ,

«لماذا .... لماذا»

بحث في المسرح لـ : بيتر بروك

ت: د. نبيل الحفار

بالاعتماد على نصوص لـ: أنطونين آرتو، إدوارد غوردون كريغ، شارل دولان، فزيفولود إميليفيتش مايرخولد، زيامي موتوكيو وويليام شكسبير

في صيغة وضعها بيتر بروك وماري إلين إسْتْيين
ترجمتها إلى الألمانية ميريام غولد شميت
قدم العرض الأول بتاريخ 17. 4. 2008
في مسرح شاوشبيلهاوس في زوريخ،
قاعة شيفباو 2

صيغة 22. 4. 2008

1. (كريغ)

أمامنا
مكان
بلا شكل
أقرب ما يمكن إلى مربع واسع فارغ
كل شيء فيه ثابت.
على الجانبين
ما وراء مرمى النظر
يمتد جداران رماديان.
في الخلفية
ـ يبدو أنه لا يوجد أية خلفية ـ
الأرض بلا قاع،
السقف بلا سطح،
لا شيء أمامنا.
وبينما نمعن النظر في بؤرة هذا ـ
الفراغ ـ تتراءى ذرة تظهر، ترتفع،
كفقاعة صابون،
كيقظة فكرة منسية،
في الحلم.

2. (آرتو وآخرون)

كان يسهل علي دائماً أن أختبئ
ولكن كان يصعب علي، أن أنكشف،
لماذا؟
أن أكون خاسراً
كالآخرين؟
لا! لا...!
لم أُرِدْ ذلك.
كنت في السادسة وربما أصغر،
عندما تقدم مني السؤال على قدمين:
مَن أكون؟
مَن كنت؟
لماذا أحيا؟

أذكر منزلاً في بوليفار دو لا بلانكارد، في مرسيليا
رقم 59
نعم، رقم 59،
من عصر زْنوني
أذكر امرأة كانت تسمي نفسها الأم،
صبت لي شراباً ساخناً
وأعطتني خبزاً مدهوناً بالزبدة.

ها هو عدم اليقين يراودني مجدداً:
مَنْ يبتلع مَنْ؟
مَنْ ابتلع الآخر؟
مَن الذي يتنفس؟
أين تسكن الأنا؟
أأكون لأني موجود،
أم لأني غير موجود؟

لماذا؟
آه يا شكسبيري العزيز!

إني لا أحيا، إلا عندما أُمثل.

3. (شكسبير، حلم ليلة صيف، بَكْ)

الآن! يعول الذئب في وجه القمر،
وفي الغابة يزمجر النمر من الظمأ،
والبومة الفتية تصيح وتنعق،
حتى يسمعها المريض في سريره
مدركاً الخطر القادم فيتمسك بوسادته.

الآن! تتثاءب أبواب المقابر
وتتسرب عبر جدرانها الباردة
الأشباح متهادية جيئة وذهابا.
ونحن الجان نتقافز حول عربة هيكاتِه،
ونرقص باحثين عن ملجأ مظلم
نأوي إليه من ألق الشمس، لنحلم.

الآن! لن يزعج أي فأر
هذا البيت المبارك،
وها أنذا أتقدم بمكنستي
لأزيل التراب من خلف الباب.

4. (كريغ)

كيف ولماذا نفسر لطالبٍ في قسم الإخراج الأشباح؟
أشباح شكسبير؟
لماذا؟ كيف؟ نجعل ما هو مرئي غير مرئي؟
الضوء! (أي ضوء؟)
العتمة! (أية عتمة؟)
صوت قادم من البعيد: «تَذَكَرني!»
يا لها من فكرة هائلة يا شكسبيري العزيز!
أشباح في كل مكان،
تحتج بشدة،
تدلي برأيها.
أشباح شكسبير ممنوعة.
نريد أن نعرف ما نعرف،
لا أن نعرف مالا نعرف.
يا إلهي..
هل فكرة الشبح شبحية إلى هذا الحد؟
إذا كان الأمر كذلك
إذا كان الأمر كذلك
يكون شكسبير كله إذاً بالغ الشناعة،
مما يدفعنا بسرعة لإحراق
معظم أعماله.

5. (مايرخولد)

المسرح مستحضر دوائي بالغ الخطورة.
تصور أن طبيبك قد وصف لك 0.0005 ملغ من الستريكنين
لتأخذها خلال عام كامل،
فإذا بك تشرب هذه الكمية الموصوفة في جرعة واحدة.

المسرح سلاح خطير، يُفَضَّل أن لا يلعب الإنسان به.

المسرح خبيث
كالنار
كالمتفجرات
كبرميل بارود.

6. (كريغ)
كنت واقفاً في كواليس «المسرح المدينة» في دوسلدورف.
فقرأت:
الكلام ممنوع قطعياً
في تلك اللحظة خُيِّل إلي أني قد
انتقلت إلى الجنة.
وفكرت، أنهم قد أدركوا أخيراً
سر الفن المسرحي.

لا! إنهم لم يبلغوا بعد
هذه الدرجة.
للأسف!

الكلام ممنوع قطعياً

7. (كريغ)
الأمر كله متعلق بما يبحث عنه الإنسان في المسرح:
مسرح أم أدب؟
إذا كنتَ تبحثُ عن وجبة أدبية لذيذة،
فيُفضل أن تعود مباشرة إلى بيتك
وتعترف
بأنك قد أخطأت العنوان.

هوب!

8. (مايرخولد)

هوب! ضوء!
هوب! ضوء آخر! هوب! ضوء ثالث.
ضربات طبل متسارعة...
هوب! لسان مائل.
لسان أكثر ميلاناً.
أبواب. أبواب. أبواب.
توقف.
من سيأتي عبر الأبواب؟
إنه سر.
هوب!
الممثلون ينزلون على الدرج بإيقاع سريع يثير الدوخة
خشبة المسرح تدور
إعتام.
إضاءة العمل.
لا يوجد أحد بعد. الممثلون اختفوا.
إعلان: «منذ الآن سيُستبدل الممثلون بدمى شمعية.»
الجمهور يقتحم الخشبة حاملاً المشاعل بأيديه،
ويحرق الدمى الشمعية.

أكشن:
إنها الحياة الحديثة التي تحرق النظام البائد
تعيش الثورة!
يعيش ستالين!

بديهي أن هذا الذي نسميه مسرحاً،
ليس إلا هراء. التمسرح... هو أن تفعل، وكأن...
كله هراء.

9. (كريغ)

يبتسم الناس،
عندما أحدثهم عن الدمى.
إنهم يفكرون بالخيوط، بالأذرع المتيبسة، بالحركات المتكسرة.
بالأصوات الأنفية.
ولكن تذكروا أن هذه الدمية التي تسخرون منها، تشبه الآلهة
وترقص برابط سماوي.
إنها لا تتعفن في مسارح الدمى ذات الستائر الملونة.
لا!
في آسيا على ضفة نهر الغانج، كانت مملكتها الأولى.
وقد بُني لها قصر ذو درجات، تصل حتى السماء.
ولم يُسمح بدخول القصر إلا للثقاة.
الخشوع يسود المكان،
بعيداً، بعيداً، بعيداً عن ظلال الموت.

بعد عدة قرون نجد أن مملكة أسلافها قد لحق بها قليل
من الخراب وبدأ العفن يظهر في زواياها.
كما تراجعت صحة الإلهة،
مما أدى إلى استدعاء الأطباء.

الطبيب:	مدي لسانك! النبض! الحرارة! انتبهي، انتبهي! فلا بد من الحذر!
الإلهة:	الحذر؟ هل تدهورت صحتي إلى هذا الحد؟

الطبيب:	ربما، علماً بأن الغرور ليس مرضاً. ولكن انتبهي، انتبهي!
الإلهة:	ماذا؟ الغرور؟
الطبيب:	البعض يسمونه الحقيقة.
الإلهة:	الحقيقة؟ الغرو..؟
الطبيب:	عليكِ تجنب البشر!
الإلهة:	الغرور. ألم أحاربه طوال حياتي، ألم أعظ بالابتعاد عنه؟ هل سأكون أول ضحايا هذا المرض؟ لماذا؟ لربما فقدتُ شمول الرؤية. – اغرب عن وجهي! انصرف! انصرف!

صرفت أطباءها وغرقت في التأمل
موجهة عينيها صوب السماء.

إني لا أرى شيئاً ولا أحس بشيء
ثمة شيء ما في الجو.

بعد مدة قصيرة
تدّنَس الهواء النقي
المحيط بتلك الإلهة،
وكأن الدنس قادم من العدم.
كانت تتوقع ذلك
فقد اخترق جدران القصر

إنسان في ثياب امرأة.
مَن الذي أجاز دخوله؟

راكعاً في الغمامة المحيطة بالإلهة،
مقترباً، مقترباً
من دون أن يُلْحظ (ربما)،
لأن نظرة الإلهة
- وهذه نقطة ضعفها -
كانت موجهة صوب السماء،
فقد فاتتها رؤية
الضيف الدخيل،
الذي أثارت فيه
رؤية جمالها
رغبة عارمة.

فامتصه...
وتجسد الإلهي في الإنسان.
أن تكون مثلها! أن تكون هي!
ولابتكار ما يشبه الإلهي،
بنى الإنسان المعابد.
اليوم تدعى هذه المعابد مسارح،
وحلت فيها إلهة جديدة،
اسمها «النجمة».

10. (دولان)

يإمكاني القول إن كل ما أعرفه، تقريباً،
قد تعلمته في مدرسة الميلودراما.
وكان بعض النجوم الكبار، هم فحسب،
مَن لفت نظري نحو ما هو جوهري.
مثلاً: **الدخول – الخروج.**
لكي تشد الانتباه إليك،
لا بد من أن تدك الأرض بقدميك.

دخول
(حركة مهيبة)
خروج

دخول (في دور كورْتْنَر)
ما عدتُ أفهم هذا العالم.
خروج

دخول (شكسبير، تاجر البندقية، شايلوك)
عندما تدغدغوننا،
ألا نضحك؟
عندما تطعنوننا،
ألا ندمى؟

وعندما تهيننا،
ألا يجوز لنا أن ننتقم؟

خروج

ما عدت أفهم هذا العالم.

إنك لا تُظهر التفاصيل.
سريع أكثر مما ينبغي، بطيء أكثر مما ينبغي
فماذا تفعل.
إن سر كبار الممثلين هي الأقواس الواسعة.
(.../ارتجال)
دوماكس، العظيم، عندما لمس رأسه
(.../ارتجال)
إني أفكر برأسي الغامض
أبحث في رأسي المعذب عن ذلك المكان
الذي أضاعته الأفكار...

في زمنِ عروض المستعمرات – في باريس عام 1931 –
عندما كان الممثل القادم من جزيرة بالي،
يلمس عينه الثالثة على جبينه،
كان مقتنعاً بأنه قد فقد تلك العين.
إنه عصر الظلمات.

11. (مايرخولد)

المشكلة:
من أين لي بشعور،
لا أملكه؟

عندما أريد أن أبكي على الخشبة،
بدموع حقيقية، ولأتمكن من بلوغ الحالة،
أجري اختصاراً.
نوعاً من حجب الضوء.
وفجأة**!** دموع**!**
وللضحك**!** المبدأ نفسه.

تينا دي لورنزو الشهيرة
تلك المرأة العظيمة**!**
كانت تمتلك قدرة مدهشة
على الاحمرار،
أو الشحوب،
حسب الطلب.

12. (مايرخولد)

كيف أستطيع توليد **الخوف**؟

هو:	أرى دباً. أشعر بالخوف. إني أرتجف.
المخرج:	غلط!
هو:	أرى دباً. إني أرتجف. أشعر بالخوف.
المخرج:	الغلط ما زال قائماً. إذن!
هو:	كيف يبدو الدب؟
المخرج:	خطيراً.
هو:	أها. أهو شاب أم عجوز؟
المخرج:	هذا ليس مهماً.
هو:	أها. أتسمح لي بتمثيل دور الدب؟ أقصد أن أسبب الخوف، كي أشعر بالخوف في داخلي؟
المخرج:	تفضل!
هو:	ولربما لكي أتوصل لحالة خوفِ الدب مني.
المخرج:	حاول! تفضل!

هو:	(1. زمجرة) (2. زمجرة) (3. زمجرة) لا خوف أبداً! أين يكمن الخوف؟ أين الارتجاف؟ أنا لست دباً! لست ممثلاً! النجدة!

13. (زيامي)

النجدة! تعال، هونغ تسو، يا معلمي القادم من الصين البعيدة،
أنقذني! اشرح لي معنى كلمة عاطفة.
هل يوجد بشر بلا عاطفة؟
إذا كان إنسان بلا عاطفة
فما الذي يجعل منه إنساناً؟

قبل زمن طويل، في عصر البراءة، كان الناس ينامون
من دون أحلام، ويستيقظون من دون خوف.
ولم يكونوا قد عرفوا بعد الفارق بين:
حب الحياة وكره الموت.
فلعبوا أدوارهم بسعادة حتى النهاية،
ولكن من دون أن يتدخلوا أبداً في المشيئة الإلهية.
هذا ما رواه لي أناس أبرياء من العصور
التي لم يكن فيها مكان للعاطفة.

.14

أتعرف، كيف يموت الإنسان؟
كان الممثل في المسرح الصيني القديم يموت على النحو التالي:
كان وهو مصاب في الصميم،
يرمي نفسه في الهواء،
وبعد هذه الحركة البهلوانية فقط،
كان، المائت، يسمح لنفسه
بالسقوط على خشبة المسرح
بحركة لولبية بطيئة...
لا شيء
سوى كومة من الحرير.

15. (زيامي وآخرون)

إن جميع الظواهر الكونية تخضع لضرورة رياضية:

يو - ها - كيو
فتح - انتظار - إغلاق
ربيع - صيف - خريف
شتاء - ربيع - صيف
خريف - شتاء - ربيع

ولادة - حياة - موت
موت - ولادة - حياة

آه يا شكسبيري العزيز!
عاطفة... خوف... ظلمة... حقيقة
ما مصدرها؟

16. (مايرخولد)

هناك كرة صغيرة،
من الزئبق،
تنزلق على الكتف الأيسر
الآن تتجمع الطاقة كلها!
ثم تتابع انزلاقها حتى الكوع
وتتجاوز الزند حتى المعصم
فإلى الأصابع وتعود!
لتأخذ طريق الكتف الأيمن
فالذراع
هابطة حتى الزند
وحتى رؤوس الأصابع!

17. (شكسبير، الملك لير)

غلوستر:	إني لا أرى شيئاً. أنا أعمى. أتعرف الطريق إلى دوفر؟ أتعرف دوفر؟ هناك توجد هضبة ذروتها الشامخة العليا تطل بصورة مرعبة على الهاوية الفاتحة شدقيها. قدني إلى مقدمة تلك الذروة ومن هناك لن أحتاج إلى دليل بعد، أعطني يدك! (صمت) متى نصل إلى قمة هذا الجبل؟ يبدو لي أن القاع منحدر على نحو مرعب.
إدوارد:	انصت! أتسمع صوت البحر؟
غلوستر:	البحر؟ في الحقيقة لا أسمع شيئاً.
إدوارد:	تعال يا سيدي. هذا هو المكان. قف بهدوء! إنه لمرعب ومثير للدوخة أن تنظر نحو الهاوية.

	فالغربان التي تحلق في منتصف المسافة إلى القاع تبدو كالجنادب...
غلوستر:	أوقفني هناك، حيث تقف.
إدوارد:	أعطني يدك. إنك على بعد شبر من الحافة.
غلوستر:	اتركني الآن. اذهب! قل إلى اللقاء ودعني أسمع خطواتك مغادراً! «اشهدي أيتها الآلهة القادرة: ها أنا ذا أهجر هذه الدنيا، وبمرأى منك أنفض عني عذابي الأكبر وبلواي». (يقفز)
إدوارد:	سيدي؟
غلوستر:	اغرب عن وجهي ودعني أمت... إني أتنفس، أنا لم أصب بسوء ولم أنزف. هل سقطتُ؟ أم لا؟
إدوارد:	انظر إلى أعلى!
غلوستر:	وا أسفاه. لم يعد لي عينان. أظن أن ساقيَّ أحسن مما ينبغي... أحسن مما ينبغي... لقد حملتاني حتى ذلك المكان

والآن أريد أن أحمل بؤسي.	

18. (بيتر بروك)

يحكى أن في اليوم السابع من عملية خلق العالم، انتشر الملل في كل مكان، فشعر الرب بضرورة الإقدام على تجربة أخيرة، تكون طبعاً بمستوى إبداعاته السابقات نفسها:

فليكنْ نور – أخ، سبق لي أن فعلت ذلك. وبعد وقت طويل من التمحيص

أبدع الرب **المسرح.**

فليكن مسرح!

وأخبر حاشيته من الملائكة عن هذا الاكتشاف قائلاً: المسرح أداة، بل وسيلة لفهم قوانين السماء. (...) المسرح عزاء للإنسان الوحيد، وسلوان للإنسان المنتشي.

الملائكة الذين خضتهم هذه الرسالة وأثارتهم، انطلقوا طائرين ونادوا البشر: سيكونُ مسرحْ! قدِّموا مسرحاً! مسرحْ! مسرحْ!

عندما تخلص البشر من الملل انغمسوا في هذه الإمكانية الجديدة. وبسرعة هائلة وزعوا المسرح إلى مختلف الاختصاصات: وسرعان ما

وُجِد الكتّاب، وحقوق التأليف، وحقوق النشر، أدوار رئيسية، وأدوار ثانوية، وكومبارس، وجمهور...

(...)

وبعد مدة وجيزة برز سؤال ملح: من هو الأهم بيننا.

وتراكمت الشجارات والتمسك بحرفية الكلمات مثل الأعشاب الضارة.

وبسبب ارتباكهم الناتج من خطل ألاعيبهم للوصول إلى السلطة، كلفوا ملاكاً ليطلب المساعدة من الرب.

ومضى الوقت.

همم، فهمت الأمر. قال الرب. يحتاجون للمساعدة إذاً... آه، يحتاجون إلى حيلة، إلى حيلة فنية. ناولني ورقة وريشة، قال الرب للملاك.

خط كلمة واحدة على الورقة، ثم طواها ووضعها في علبة متناهية الصغر وأعطاها للملاك.

وفوراً طار الملاك إلى عالم البشر، حيث كانوا ينتظرونه بفارغ الصبر، فاحتشدوا حوله، بينما فتح العلبة الضئيلة وفرد الورقة الصغيرة وقرأ الكلمة.

«أهذا كل شيء؟

هل نحن في الحضانة. لا بد أن الرب في عليائه يسخر منا.»

انفجرت النزاعات والشجارات. وعادوا للتداول في أسئلة:

لماذا؟ لأي سبب؟ من أجل ماذا؟

وضاعت الرسالة الإلهية.

طوال قرون.

ونُسيت.

وذات يوم كان هناك ممثل شاب... سمع من جده، وهذا بدوره من جده، أن في السقيفة يوجد صندوق يحتوي على صندوق ثان، يحتوي في داخله على علبة ضئيلة، فتحها ليكتشف في داخلها ورقة صغيرة مطوية، ففردها وقرأ كلمة...

لماذا. ■

هـ ـ كتاب

, ,

ألف ليلة وليلة في أمريكا اللاتينية

«حكايات إيفا لونا» Les Contes d'Eva Luna

«لإيزابيل أليندي» Isabel Allende **انموذجا**

د. نظيرة الكنز

تمهيد:

أبدى الكاتب الغربي اهتماماً مميزاً بألف ليلة وليلة مدفوعاً بغريزة التطلع والرغبة في التحرر من قواعد العقلانية المتشددة، وخروجاً من طوق الكلاسيكية الخانق، حيث ما فتئ الشرق يُبهج ويُغري حتى وجد فيه الكاتب الأجنبي متعة للانفراج وفسحة للتأمل، ولم يعد ثمة خلاص غير الانفتاح على عيون الشرق حيث ترقد عوالم من السحر والجاذبية، وحيث لا مجال للعزلة، فاكتشاف الشرق كان مذهلاً لأنه غيّر تفكير الإنسان الأوروبي، وتجاوز الفكر العقلاني المتعالي إلى الوجدان العاطفي، وتعلّم الإنسان الغربي كيف يخاطب ذاته، ويستشف أعماقه بشاعرية خالصة.

أسهمت الترجمات الأوربية المختلفة لليالي العربية في توسّع استلهام هذا النص العالمي في أجناس مختلفة، وامتد هذا الاهتمام ليشمل فن الرواية بدرجة أكبر لأسباب تتعلق بخصائص الرواية ذاتها، ومن جهة أخرى لقدرتها على احتواء رؤية الشرق بكل تنوعاته العاطفية والخيالية،

وقد ذهب البعض إلى القول إنّ كتاب ألف ليلة وليلة هو العباءة التي خرج منها فن الرواية بكل أساليبه وطرقه(1)، وقد تم التأثر انطلاقاً من النسج على منوال حكايات شهرزاد، حيث ظهرت سلسلة من الحكايات المقلدة للحكايات الشهرزادية، لما فيها من جو عجيب وأجواء أسطورية، والنسج على غرار الحكاية الإطار، ونسج حكايات تتصور مصير شهرزاد بعد انتهاء الليالي. وفي هذا السياق ينبغي أن نؤكد أن ترجمة «غالان» Galland خلّفت صدى قوياً في الأوساط الثقافية والفكرية والأدبية في فرنسا وخارجها، وأدّى تنوع الترجمة واختلاف مصادرها إلى ظهور نتاج أدبي غزير ومتنوع. وتجلت التأثيرات في ثلاثة أطوار: (المحاكاة والإبداع والتجاوز)، وقد أسهمت هذه المراحل الثلاث في تطور الفن الروائي من موضوعات خيالية وعاطفية إلى اجتماعية وأخلاقية إلى فنية، أو ما يمكن أن نصطلح عليه بـ«الرواية الجديدة».

وجد الروائيون في (ألف ليلة وليلة) توجّهاً جديداً في نظرة الإنسان إلى الكون وعلاقته بالوجود؛ فمغامرات السندباد، وقصة علي بابا وعلاء الدين، وقصص الملوك والبسطاء تكشف عن تجاوز الحرمان وكسر جدار الصمت، ولم تكن سلطة الكلام التي فرضتها شهرزاد تعبيراً مجانياً لكسر الوقت، بقدر ما كانت سلاحاً فطرياً لاحتواء الزمن، وبذلك كوّن الكتاب فكرة مغايرة عن الإبداع والفن، وبدا التمسك بالأشكال النمطية يتلاشى ليحل محله سهولة التعبير عن الذات ومن ثمة سهولة التواصل مع الآخر، وبدأت الكتابة الروائية في التخلي عن الطابع الخيالي شيئاً فشيئاً. وحاول بعض الكتاب تنويع شخصياتهم واستحضار شخصيات شرقية تواصل الليلة الثانية بعد الألف، ورحل الكتاب من أوربا إلى أرجاء المعمورة حاملاً معه رسالة إنسانية وجمالية.

1 ـ ألف ليلة في أمريكا اللاتينية:

تجاوز كتاب ألف ليلة وليلة حدود القارة الأوروبية ليُستقبل بحفاوة في العالم الجديد، وقد حظي بمكانة مميزة في الأدبين الشمالي والجنوبي.

وصل الكتاب عن طريق الترجمات الإنجليزية والإسبانية، مع من رحل من المعجبين والمترجمين، وقد سهّل التواجد الإنجليزي والإسباني شيوع كتاب ألف ليلة وليلة. كما أسهم بعض المهاجرين العرب ـ خاصة من سوريا ولبنان ـ في نقل هذا السفر والتعريف به في العالم الجديد. وقد تأثر كتّاب أمريكا بهذا السفر العالمي، وقد أخذ التأثر منحنيين؛ الأول حاول فيه الأدباء النسج على منوال الحكايات الشهرزادية ـ من حيث الخصائص البنيوية والأسلوبية ـ أما المنحى الثاني فقد حاول فيه المبدعون تصوّر مصير شهرزاد بعد الليلة الواحدة بعد الألف. ولم يبق الاهتمام الروائي في الغرب حكراً على الرجال؛ بل ارتفعت بعض الأصوات الأنثوية تحاول السير على نهج شهرزاد المشرقية، ومن ثمة رسم صورة جديدة لهذه الأنثى بقلم أنثى.

كتب «إدغار ألان بو» Edgar Allan Poe(1849/1809) سنة 1845 قصته الليلة الثانية بعد الألف(The Thousand - and - Second Tale of Scheherazede) ، وأعاد صياغة القصة الإطار بطريقة ساخرة؛ فبعد العفو عن شهرزاد تتطوع في الليلة الثانية بعد الألف لتُتم حكاية رحلات السندباد التي كانت قد روتها لشهريار سابقاً، وقد أثريت هذه الحكاية بمغامرات وأحداث خارقة واكتشافات جديدة ، ولكن شهريار يبدي امتعاضاً وعدم الرضا بما ترويه، فيقرر القضاء عليها وتستسلم شهرزاد لمصيرها(1). وقد احتاج الكاتب الأمريكي إلى إطار قصصي تخرج منه شخصية غارقة في تكوينها الثقافي المغاير كشخصية شهريار الشرقي المنسجمة فقط مع أفقها الخرافي، ليعبر عن تقدم العصر وغرابة العلم وبالتالي عن شرق غارق في الغرائبية والخرافة، وغرب منفتح على التجارب والحقائق والمكتشفات العلمية، وعليه يمكن القول إنها بداية التحول في توظيف نص ألف ليلة وليلة وفي تعامل جديد مع شخصية شهرزاد، ومن ثمة في العلاقة بين الشرق والغرب، أي من الانبهار والانجذاب إلى الاستلاب وفقدان القدرة على الكلام والتبليغ، وهو نتيجة

طبيعية آلت إليها شهرزاد بعد الانتهاء من سرد حكايات السندباد الجديدة. كما يعكس التوظيف أحياناً موقفاً من الموروث الشرقي يتسم بالاستخفاف وسوء الفهم. وهذا ما نلمحه في بعض العبارات غير المفهومة التي كان ينطق بها شهريار من حين لآخر على امتداد المتن القصصي. وقد يرجع في جانب آخر إلى الخصائص الجمالية التي تميزت بها الكتابة القصصية عند «بو».

واصل مارك توين: Mark Twain (1910/1835) أسلوب السخرية والاستخفاف في قصته الليلة الثانية بعد الألف من الليالي العربية التي كتبها سنة 1883 وهي حكاية هزلية تسخر من ألف ليلة وليلة وغرائبية أحداثها وأشخاصها، ويتصور فيها الكاتب مصير شهرزاد بعد انتهاء الليالي، حيث ترسل إلى الجلاد، لكنها تحتال ليستمع الملك إلى حكاية جديدة، وتمر الليالي ويظل الملك يستمع إلى حكاية بعد أخرى ليموت جلاد بعد آخر، ثم يموت شهريار وبعده أكثر من ألف ملك آخرين(2).

وتبرز المخيلة الشعبية الشرقية في روايته «هكلبري فن» التي كتبها سنة 1884 وقد قاده الاهتمام بالتراث الشعبي الأمريكي إلى الاهتمام بحكايات ألف ليلة وليلة، حيث يتجلى عالم شهرزاد الساحر كمزيج من العجائبية والواقعية، ويتجلى التأثر بالقصة الإطار في مقطع من روايته في خضم الحديث عن تاريخ الاستبداد، حيث يخبر البطل (هكبري) صديقه الزنجي (جيم) عن الملك هنري الذي يقتل زوجاته، ويتضح من خلال الاستلهام إبراز تسلط الحاكم هنري الثامن الذي لا يختلف عن شهريار؛ فتاريخ الاستبداد واحد وإن اختلف الإطار الزماني والمكاني. وقد مزج «توين» من خلال هذا العمل الروائي التاريخي بالخرافي للإيهام بواقعية الأحداث. وعلى الرغم من رحابة الرؤية لدى الكاتب إلا أننا نلمح احتفاظاً بالرؤية نفسها التي تجلت عند «بو»، أي منح الغرب القدرة على التميز والتطور، وسجن الشرق وراء قضبان الخيال والحر والعجائبية.

دشّنت (ألف ليلة وليلة) في أمريكا عصراً من المثاقفة وتوجت مرحلة من العطاء الفكري والفني جعل الأدباء يحاورون هذا التراث، ويرسمون من خلاله صور الشرق المختلفة، وإن أخذت الصور في البداية طابع السخرية والتهكم فلأنها تعبر عن قضايا العصر السياسية والاجتماعية، إذ سرعان ما تأخذ أبعاداً جديدة لدى الجيل الثاني من كتاب أمريكا.

وصلت ظلال ألف ليلة وليلة إلى أمريكا اللاتينية بوجهها الإنساني والجمالي من خلال منافذ كثيرة أبرزها الوجود الإسباني في الجزء الجنوبي من هذه القارة، ومختلف العلاقات الأدبية التي قامت بين القارتين - أوربا وأمريكا - انطلاقاً من الرحلة أو التجارة أو الحرب. ولعل أبرز شخصية تأثرت بنص ألف ليلة وليلة الشاعر خورخي لويس بورخيس (Jorge Luis Borges) (1986/1899) «وتجلى الأثر إبداعياً من خلال استلهام الليالي العربية في شعره، ونقدياً من خلال سلسلة من الدراسات حول كتاب ألف ليلة وليلة»(3).

كما حظيت شهرزاد بمكانة مميزة في روايات الكاتبة الشيلية إيزابيل أليندي Isabel Allende جمعت فيها بين عجائبية الليالي العربية وواقعية الكتابة؛ أي الجمع بين أحداث ووقائع غير مألوفة مع أخرى طبيعية ومغرقة في الواقعية، وتمكنت من خلق أنموذج أنثوي يحيل على شهرزاد أمريكا اللاتينية.

تتحول طاقة الحكي الشهرزادي عند الكاتب «دانيال مكسيمين» Daniel Maximin إلى منقذ – ليس من بطش شهريار كما في الليالي - من إعصار مسّ جنوب أمريكا اللاتينية في روايته (الجزيرة وليلة L'ile et une nuit)(4)، فطوال سبع ساعات يحكي السارد متخفياً خلف صورة الراوية شهرزاد، ويتمكّن من استجماع كل طاقات الحكاية في مواجهة الخوف، والذعر خلال المدة التي استغرقها الإعصار. وقسم الكاتب روايته إلى سبعة فصول واستغرق زمن الحكي سبع ساعات، واعتمد تقنيات جديدة مساعدة في حكيه وغاص في أساطير تكوين أمريكا اللاتينية. وعليه

يمكن القول إن الرواية في أمريكا اللاتينية استفادت من نص ألف ليلة وليلة من حيث الموضوعات والأساليب والأبنية، وحققت من خلال التفاعل مع هذا النص تطوراً نوّعياً أهّل بعض كتابها إلى أن يتجاوز نتاجهم الروائي حدود قارتهم، وينتشر في كل القارات متجاوزاً الحدود اللغوية والجغرافية والسياسية ومحققاً بعداً عالمياً.

2 ـ ألف ليلة وليلة في إبداع «إزابيل أليندي»:

اختارت الكاتبة الشيلية «إزابيل أليندي»(5) (أسلوب الحكاية لتنسج على منوال شهرزاد الليالي العربية حكايات أخرى تقوم بروايتها بطلة روايتها «إيفا لينا» (Eva Luna)، وقد عنونت روايتها بـ«حكايات إيفا لينا» (Les Contes d'Eva Luna). وتضم هذه الرواية ثلاثاً وعشرين حكاية مدبجة بحكاية إطار، ولا يمكن فهم الإطار العام الذي بُنيت عليه هذه الرواية إلا بالرجوع إلى الرواية السابقة (Eva Luna) التي تتناول حياة هذه البطلة في بلدتها الصغيرة «أكوا سانتا» (Agua Santa)، حيث تلتقي بالتاجر «رياض الحلبي» يقدم لها كتاب ألف ليلة وليلة في أربع مجلدات كبيرة مغلفة بجلد أحمر، قرأت بطلة الرواية هذه المجلدات عدة مرات، ونشأت بينهما علاقة حميمية، وقد عبّرت عن ذلك صراحة: «لا أدري كم مرة قرأت هذه الحكايات...»(6) وتشعر بعد القراءة بحدس غريب، سيكون قدرها أن تحكي قصصاً تشبه قصص شهرزاد، وستتمكن من إحداث لقاء بين عالمين (عالم ألف ليلة وعالم أمريكا اللاتينية) لتكون شهرزاد أمريكا اللاتينية كما هو مدوّن في الغلاف الخارجي للرواية.(7) وفي الوقت نفسه تجمع بين هذه البطلة وبين الصحفي الألماني «رولف كارلي» (Rolf Carlé) القادم إلى بلدتها علاقة عشق مميزة. وتُواصل الكاتبة تفاصيل هذه العلاقة المميزة في رواية حكايات إيفا لونا؛ حيث يتحول الصحفي إلى شهريار والبطلة إيفا إلى شهرزاد، وتبدأ تفاصيل حكايات جديدة تشبه حكايات الليالي العربية، ولكن تحكيها شهرزاد أمريكا اللاتينية.

عالجت الكاتبة في هذه الرواية جملة من الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي والسياسي والنفسي، وحاولت من خلال استلهام جو الحكي الشهرزادي أن تتحدث عن آمال أمريكا اللاتينية وآلامها معتمدة كل تقنيات الحكي مازجة بين الجد والهزل والحزن والضحك والحنين والغضب.

وأوضحت في قصصها قيمة الكلام وقدرته على التغيير وإثبات الوجود ومواجهته العنف والموت، كما في القصة الأولى **كلمتان** (Deux mots)؛ حيث تبيع بليسا (Belesa) الكلمات كي تعيش وهي في ذلك تلتقي مع شهرزاد في اعتماد الكلمة سلاحاً من أجل الاستمرار والبقاء، وإن اختلفت طبيعته ومصدره ووظيفته. وتتجلى ملامح شهريار في شخص دكتاتور يهدد النساء ويرفض وجودهن في القصة الثانية والعشرين **القصر الخيالي** (Le palais Imaginaire)، وتتمكن المرأة في الأخير من كبح جماح هذا الدكتاتور المتغطرس. وتحيل الكاتبة عبر قصصها إلى قيمة الحبّ، وتقدم نماذج مميزة في العلاقات العاطفية كما في قصة **ماريا البسيطة** (Maria la simple). وتنفتح الرواية على موضوعات معاصرة مثل الكوارث الطبيعية ومواجهة الموت والإصرار على الحياة كما «**في خلقنا من طين**» (De boue nous sommes faits). وتعيد الراوية صياغة ثلاثة أسئلة جوهرية: (الكلمة، والأنثى، والحبّ) في مواجهة: (الصمت، والرجل، والعنف.)

3 - أثر الليالي في رواية حكايات إيفا لونا:

أعادت الكاتبة الشيلية إنتاج نص روائي جديد يستند إلى نص الليالي في بنيته الشكلية وبعض موضوعاته، ولكنه يختلف عنه في طريقة تقديمها وتنويع الحكايات والتركيز على البعد الواقعي للحكاية، وقد تمكنت الروائية من استخدام كل التقنيات في روايتها ويمكن أن نفصلها كما يلي:

1 - مستوى تجلي نص ألف ليلة وليلة: تتجلى العلاقة بين الرواية ونص ألف ليلة وليلة من خلال ما يلي:

أ/العنوان بين سلطة الحكاية والأنثى: اختارت الكاتبة عنواناً مميزاً حكايات إيفا لونا (Les Contes d'Eva Luna) يحرك في القارئ مخزون ذاكرته ويربطه بنص روائي سابق، فهو يتكون من شقين: حكايات واسم شخصية أنثوية «إيفا لونا»، وإن كان التجلي غير مباشر يتضح من خلال الشق الأول (الحكي)، ومن خلال إسناده في الشق الثاني إلى أنثى. وعليه فنحن أمام علاقة غير طبيعية تجمع بين هذا النص ونص الليالي العربية وسرعان ما يمحى الغموض عند قراءة تصدير الرواية وخاتمتها، حيث نجد إحالة مباشرة على نص الليالي العربية. وإذا عدنا إلى العناوين الفرعية التي اختارتها الكاتبة نجد تجلياً صريحاً لبعض الموتيفات التي تربط النص بالليالي منها: عنوان القصة الأولى (Deux mots) الذي يحيل مباشرة على قيمة الكلام وفاعليته، وعنوان القصة الخامسة «ذهب طوماس فاركا» (L'or de Tomas Varga) وفي القصة الثانية والعشرين (Le palais Imaginaire)، وما يمكن ملاحظته بالنسبة إلى عناوين القصص أنها في مجموعها أسماء لأبطال القصص وهي في معظمها شخصيات أنثوية، وهي في مجموعها تحيل على هذه الموضوعات (الأنثى والكلمة والحب والرحلة).

ب/ بناء الرواية الفني: تتكون الرواية من قصة إطار، وتتوالى بعدها ثلاث وعشرون حكاية، وكل حكاية مستقلة بذاتها، ونجد في بعض الحالات علاقات بين الحكايات من خلال تدخل الراوية أو أحد الشخوص المرتبطة بها (الصحفي أو رياض الحلبي). وقد أطّرت الكاتبة حكاياتها بإحالة مباشرة على الليالي العربية في بنية الافتتاح والاختتام التي اقتطعتها من ألف ليلة وليلة.

أما القصة الإطار فهي قصة الراوية والصحفي، حيث تقدم في إطار حميمي يجمع بين الشخصيتين، ويتحول الصحفي إلى شهريار مطالباً بالحكاية، وتتحول البطلة إلى شهرزاد راوية حكايات جديدة لم يستمع إليها شهريار الجديد «احك قصة لم يسبق أن رويتها لأحد»(8). وتنتهي

الحكاية الإطار في هذه الرواية بإمضاء «رولف كارلي»، لتبدأ حكايات إيفا في موضوعات مختلفة؛ حيث تتخفى الراوية وراء ضمير الغائب لتروي مجموعة من الحكايات الواقعية والعاطفية والخيالية، وتحاول أن تقوم بالوظيفة نفسها التي قامت بها شهرزاد؛ أي أن تشفي رولف من العنف الذي عرفه في حياته.

ويؤدي صوت إيفا وظيفتين فهو صوت يحكي من جهة ويهدئ رولف من جهة أخرى(9)، ويتضح ذلك جلياً في آخر قصة الأخيرة عندما تتدخل الراوية وتتمنى أن يستفيد رولف من هذه الرحلة ويشفى من كل جراحه القديمة، وهي في هذا تلتقي مع شهرزاد في علاجها لشهريار من خلال سحر الحكاية، ويتضح مسعى لينا جلياً في آخر حكاية «وأنا بجانبك، أنتظر أن تتم هذه الرحلة في أعماقك أنت، وأن تُشفى من جراحك القديمة. وفي اليوم الذي تتمكن فيه من تجاوز كل الكوابيس، نستطيع من جديد أن نمشي معاً يداً بيد، كما كنا في السابق.»(10).

هناك علاقة بين النص الأصلي والنص الجديد في بناء الحكايات وتناسلها والتداخل بين الساردة وبين أبطال الحكايات فكما تتماهى شخصية شهرزاد مع بعض الشخصيات الأنثوية في حكاياتها تتماهى إيفا مع بعض بطلاتها كما في قصة (ماريا البسيطة) و(كلاريسا). وقد استفادت الكاتبة من مرونة الشكل الروائي وبنت روايتها على نسق الليالي العربية، وكما استفادت من جو الحكي الشهرزادي وموضوعاته وبدا سحر الشرق واضحا في حكيها، لذا فمن الناحية الفنية يجد القارئ نفسه أمام حكايات تشبه حكايات الليالي وراوية تشبه راوية الليالي.

ج/ التناص: دبجت الكاتبة الرواية بمقطعين من الليالي العربية يمكن أن نصطلح على تسميتهما ببنية الافتتاح والاختتام؛ حيث تضع هذه البنية القارئ مباشرة بين ألف ليلة وليلة، فبنية الافتتاح توضح حال شهريار «وهو ماض في انتقامه الدموي وقد أتى على كل نساء المملكة، وهنا تتقدم ابنة الوزير شهرزاد لتنقذ المملكة، فينبغي أن نستمع إليها»(11)، أما بنية الاختتام فقد اختارت الكاتبة اللازمة التي تكررت في نهاية كل ليلة لتنتهي بها روايتها: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام

المباح.(12)» وقد مهّدت البنية الأولى ـ شكلا ومضمونا ـ لفعل الحكي من خلال رواية مجموعة من الحكايات، كما أوصلت البنية الأخيرة فعل الحكي إلى نهايته.

تتجلى التفاعلات النصية بين الليالي والرواية من خلال تواتر بعض موضوعات مثل: (المغامرة والرحلة والمرأة) التي ترددت في الليالي، وأعادت الراوية حكيها في الرواية، وفي بعض العناوين الفرعية للقصص: مثل القصر الخيالي وفي حضور بعض الشخصيات الشرقية مثل: رياض الحلبي الذي كان له فضل في إهدائها كتاب ألف ليلة وليلة كما سبق ذكره، أو شخصية الهندي «والماي» في قصة(Walimaï). وقد استلهمت الكاتبة الروح الشرقية من خلال ذكر أماكن تنفتح على السحر والجاذبية كبغداد في قصة(Haute considération)، أو من خلال استعمال ملفوظات تحيل مباشرة عليه من مثل:(كنز السلطان)، و(القصر الخيالي)، و(الجارية)...إلخ.

ويمكن أن نوضح العلاقة بين نص ألف ليلة وليلة وحكايات إيفا لونا كما يلي:

النص	ألف ليلة وليلة	حكايات إيفا لونا
الثابت	القصة الإطار – الحكايات – الراوي والمروي له. موضوعات الحكي: الحب والمغامرة والرحلة...	القصة الإطار – الحكايات – الراوي والمروي له ـ الليل. موضوعات الحكي: الحب والمغامرة والرحلة...

المتغير	القصة الإطار ثلاثية.وتظهر شهرزاد كمخلصة. عدد الحكايات كثير ومتنوع تنتهي بالعفو عن الراوية.	ثنائية ، في مكان حميمي وشاعري يجمع بين البطلة والصحفي. إيفا لونا فتاة بسيطة من العوام. عدد الحكايات محدد (23). النهاية مفتوحة.

يتضح مما سبق ذكره أن هناك تجلياً مباشراً لنص ألف ليلة من حيث مشابهة النص في مادة الحكي وتقنية توالده، واختلافاً من حيث أوضاعه وبعض موضوعاته وأبعاده. ويتضح مما سبق ذكره:

1 ـ التشابه الحاصل في البناء العام للنصين، وبين حكاية وأخرى سواء أكان سطحياً أم عميقاً.

2 ـ تكرار بعض الموضوعات والموتيفات في أغلب الحكايات في النصين، واعتماد تقنية الاستطراد داخل الحكاية.

3 ـ اختلاف في حال الراويتين وكثافة الحكي ونهايته، وهذا ما يجعل النص الأول أصلاً والنص الثاني فرعاً.

2 ـ **مستوى التفاعل وتطويع نص ألف ليلة وليلة:** استطاعت الروائية أن تخضع النص الرحم لمختلف أنواع التفاعل والمطاوعة، وقد أنتجت هذه المطاوعة نصاً روائياً جديداً انبنى على هيمنة موضوعات ثلاثة هي الكلمة والأنثى والرحلة، وقد عمدت الكاتبة إلى ثلاث تقنيات هي «التشابه والاختلاف والمفارقة»، ومن خلالها قدّمت نمطاً جديداً من الحكايات، ويمكن أن نوضح ذلك كما يلي:

أ/ بنية التشابه: الأنثى/ الكلمة: تبرز بنية التشابه بين الشخصيات والموضوعات الحكي، فنحن أمام راوية ومستمع كما في الليالي العربية، وتتكرر الموضوعات نفسها: قصص الحب والمغامرة والرحلة. وإذا كان

الحبّ محور الليالي وموضوعها الأثير فإنه كذلك في هذه الرواية فلا تكاد تخلو قصة من موضوع الحب والمرأة. وتقدم الراوية نماذجها الأنثوية في جرأة ودون انحياز لجنس مثلها في ذلك مثل شهرزاد.

وإذا تأملنا النصين نجد تماثلاً على مستوى الجمع بين موضوعين رئيسين هما (الأنثى والكلمة)، سواء أتعلق الأمر بحكايات شهرزاد أم بحكايات إيفا. وفي عرضنا لكيفية صياغة هذين الموضوعين سوف نستفيد من التقنيات التي درست من خلالها الباحثة «فريال غزول»(13) بنية الحكاية الإطار يتعلق الأمر بـ«الشفرة الشبقية والبلاغية»، ونستثني الشفرة العددية لعدم بروزها في النص الروائي:

1 ـ الشفرة الشبقية: وهي سلسلة الصور المرتبطة بالمجال الجنسي في بعده البيولوجي والاجتماعي والنفسي. وتتضح في القصة الإطار لهذه الرواية؛ حيث تنفتح على مشهد حميمي جمع بين (لونا ورولف)، وتتواصل مشاهد الحب والإثارة مع تناسل بقية الحكايات، ولعل أوضح الأمثلة على ذلك قصة المراهقة الصغيرة (La petite Perverse) وزوجة القاضي (La Femme du Juge)، و(القصر الخيالي)؛ حيث تقدم الأنثى مقدمة فاعل وكقادر، وهناك تشابه بين أنماط العلاقات العاطفية بين الجنسين في الرواية ونص ألف ليلة وليلة ويمكن أن نختصرها في نمطين الأول يبدو غير طبيعي ولا يحقق الانسجام والثاني طبيعي ويحقق الانسجام.

ـ العلاقة الشاذة وغير المتكافئة ونجد فيها إما (حب ـ جنس) أو (جنس ـ حب).

ـ العلاقة الطبيعية المتكافئة ونجد فيها (حب / جنس) أو(جنس / حب).

وقد نتج عن هذا كذلك تشابه في تناول موضوع الخيانة وإعادة للقصة الإطار في حكاية الدكتاتور المحسن في قصره الخيالي، كان مثل شهريار يكره النساء و«يعتبر الحب أخطر ضعف، وكان يعتبر كل النساء ـ عدا أمه ـ منحرفات بالطبيعة؛ لذا ينبغي أن نكون حذرين وأن نبتعد

عـنهن»(14). لـم يعـرف فـي حياتـه امـرأة إلـى أن قـدمت (Marcia Lieberman) غيّرت حياته ولكنه مع ذلك بقي حذراً محترساً، فذات ليلة استيقظ مذعوراً، وانتابه شعور غريب وأحس أنه قد يتعرض هو الآخر للخيانة فتوجه مسرعاً نحو غرفتها: «نهض من فراشه مذعوراً وقلبه يخفق بشدة، لكنه وجدها نائمة في السرير، جارية بيضاء شعرها الطويل يغطي وجهها.»(15).

تُقدم الكاتبة علاقات جديدة في سياق مختلف لا يوحي بالتذمر وإنما ينسجم مع الظروف الجديدة، حيث تتجاوز فكرة الخيانة والإغواء والعقدة والانتقام وتعوضها بموضوعات جديدة هي الحب في مواجهة الظلم والمنفى والموت كما في قصة(L'oubli au plus profond de l'oubli) «فالظلم واللامساواة والعنف لا يمنعان من خلق قيم عميقة ومميزة بين اثنين يستطيعان النضال وتغيير العالم.»(16). وقد يتجاوز الحب الفوارق الاجتماعية كما في قصة هدية لأعز حبيبة (Cadeau pour une bien - aimée). وعليه يتضح أن هناك علاقات بين موضوع الحب في الليالي العربية وفي حكايات أليندي وهو أمر طبيعي لأن ما يحكم هذه العلاقة هو جملة من الركائز البيولوجية والنفسية والاجتماعية وهي تكاد تتشابه في كل زمان ومكان. وعموما فإن الشفرة الشبقية كما قدمت في النص تؤدي وظيفة اللذة أو العلاج أو التغيير. ومن هذا المنطلق برز نوعان من الحكايات: الحب الجسدي حيث يكون فيه الطرفان ضحية وضع اجتماعي أو مرض نفسي، والحب العفيف حيث يكون بديلاً للقهر والعنف والمنفى، وقد أبانت الكاتبة من خلال هذه الشفرة على أن الأزمة الحقيقية هي أزمة حب لا جنس في المجتمع؛ أي نقص في التواصل، وجميع أشكال الحب لا تبرز القهر المفروض على الأنثى فحسب بل هو قاسم مشترك بين الطرفين سواء أكان جنسياً أم اجتماعياً أو سياسياً.

2 ـ الشفرة البلاغية: يحرص فعل الحكي على توضيح كيف تستطيع الحكاية أن تغير الحياة، ففي الليالي استطاعت الحكاية أن تغير سلوك

شهريار، لقد تحول المتخيل إلى كلمات وهي بدورها إلى علامات للوجود. و تجد ألف ليلة وليلة بين الكلام والحياة مساحة سحرية، فالمدة أو الكلمة، والحياة والموت هي عبارات لحقيقة واحدة هي الوجود(17). ويتردد الأمر نفسه في الرواية حيث تحرص الكاتبة على الجمع بين الكلمة والحياة من خلال التركيز على الراهن أي القصص الواقعي، وإبراز صورة المرأة اللاتينية في جرأتها وعلاقاتها واستخدام آليات القص باعتباره يقدم لقمة أو معرفة أو حرية.

وتتضح سلطة الكلمة في القصة الإطار عندما يتوجه رولف إلى الراوية بهذه العبارات: «إنك تفكرين بالكلمات، هي بالنسبة إليك خيط غير متناه، تنسجينه كما لو أن الحياة تنسج من خلال الحكاية»(18). وتحرص الراوية على تأكيد فاعلية الكلمة وسلطتها عندما تشرع في سرد حكايتها لرولف، فهذه بليسا في القصة الأولى تبيع الحكايات من أجل أن تعيش، وقد استطاعت من خلال امتلاكها سحر الكلام تغيير وضعيتها الاجتماعية، وتقع في قصة (Tosca) موريزيا (Maurizia) أسيرة كلمات عاشقها وتترك زوجها وابنها. ويؤكد (والماي) في السياق نفسه أن: «الكلام والإشارة هما وسيلتا التفكير بالنسبة إلى الإنسان. ينبغي أن نحافظ على الكلام حتى وإن كان بلا جدوى، هذا ما علمته لأبنائي، حتى وإن كانت نصائحي لا تسمع دائماً»(19)، وعليه فإن الكلام يحقق الوجود بينما يحل الصمت على الموت، ويدرك قارئ حكايات لونا تلازماً بين الحياة والكلام والصمت والموت، فيمكن القول: «إن الكلام بالنسبة إلى الصمت كالحياة بالنسبة إلى الموت. ويصبح استمرار الحياة كفاحاً لا ينقطع ضد الصمت. فالحياة تؤسس على قمع غريزة الموت، كما أن الكلام يؤسس على قمع الصمت»(20). وقد تمكنت شهرزاد من تحويل شهريار عن طريق الكلام المباح وحاولت «لونا» من خلال سلسلة الحكايات أن تحذو حذوها.

ب/ بنية الاختلاف (شهرزاد/إيفا لونا): تمكنت الكاتبة من أن تطوّع الشخصية الأنثوية شهرزاد وأن تقدمها في صورة جديدة تختلف تماماً

عن تلك الصورة التي تشع في الليالي العربية، وبدا الاختلاف واضحاً عندما أسندت الحكي إلى شخصية أمريكية (لونا) بطلة روايتها السابقة وحاولت أن تكسبها بعض خصائص الأميرة الشرقية، كالقدرة على الحكي والثقة بالنفس، ونستطيع القول إنها أرادت من خلال النموذج الشرقي أن ترسم صورة شهرزاد أمريكا اللاتينية، ويتضح من خلال ما سبق ذكره اختلاف جوهري بين الشخصيتين، ويمكن أن نوضحه كما يلي:

شهرزاد	إيفا لونا
ـ ابنة وزير أي تنتمي إلى طبقة راقية.	ـ شخصية روائية من عائلة بسيطة.
ـ تعيش في قصر.	ـ تعيش في قرية.
ـ قرأت كتب التاريخ والأمم.	ـ قرأت كتاب ألف ليلة وليلة.
ـ تحكي لتنقذ بنات جنسها.	ـ تحكي لتستميل عشيقها (رولف).
ـ تحكي لسلطان (شهريار).	ـ تحكي لرجل عادي (صحفي).
ـ تحكي تحت تهديد.	ـ تحكي دون تهديد.
ـ تحكي عدداً كبيراً من الحكايات.	ـ تحكي عدداً محدداً من الحكايات (23).
ـ تنتهي الحكاية بالعفو.	ـ نهاية الحكاية منفتحة.

يبدو أن هناك اختلافاً كبيراً بين الشخصيتين إلا أن الاستدعاء يقع في ظل ظروف جديدة اجتماعية وسياسية تميز هذا الجزء من القارة الأمريكية، ولا شك أن اختيار شهريار مختلف ينتمي إلى طبقة عادية ويمارس الصحافة سهّل مهمة نقل الواقع وتصويره، فإذا كانت شهرزاد ترصد الوقائع من برج شهريار العاجي فإن لونا ترصده من خلال معاينة مباشرة.

حرصت الكاتبة الشيلية في استلهام جو شهرزاد على الإقرار بأهمية الكلمة والأنثى على حدّ السواء في رسم معالم التغيير، حتى وإن كانت

شهرزاد تنتمي إلى طبقة راقية. إلا أن ما يجمع بين البطلتين هو نضال في مواجهة شبح القهر بكل مستوياته.

ج/ بنية المفارقة: الكتابة السحرية الجديدة: تمكنت الكاتبة التشيلية من إحداث مطاوعة واسعة في اتكائها على نص الليالي، ويتضح ذلك في محاولة تقديم تجربة في الكتابة الروائية النسوية تحاول أن تجمع بين التراث الإنساني والراهن في نوع من الواقعية تشيع في أدب هذه المنطقة هي الواقعية السحرية، وتؤكد الروائية من خلال بطلتها على قدرة الحكاية على تغيير الواقع إذا كانت صادقة ومتميزة وكانت مصدراً للمعرفة بالذات والجماعة، إذ يتحول الواقع إلى حكاية ثم تعود الحكاية لتغير الواقع، فسؤال الكلمة الذي طرحته الكاتبة هو في حقيقة الأمر سؤال الكتابة، ومن خلال هذا السؤال تتضح المفارقة بين النصين والشخصيتين، إذ تحاول الكاتبة من خلال بيئتها (الجغرافية والاجتماعية والسياسية) أن تقدم نموذجاً في الكتابة يبدو من عنوانه أنه قديم، ولكن عندما نقرأ الحكايات نحس بسحر الكتابة الواقعية، وتماهيها مع فنون كثيرة.

3 ـ مستوى إشعاع النص الجديد (حكايات إيفا لونا):حاولت الكاتبة الشيلية من خلال اتكائها على ثلاثية (الأنثى، والحكاية، والحب) أن تعالج من منفاها جملة من القضايا الاجتماعية والسياسية التي ترتبط بأمريكا اللاتينية بوجه عام وببلدها على وجه الخصوص، وقد ارتبط الحكي في هذه الرواية بالواقع من خلال مؤشرات مباشرة ومكثفة، وعموماً يمكن أن نلخص أهم الأبعاد التي سعت أليندي لإبرازها في ما يلي:

أ/ البعد الاجتماعي: ويتضح من خلال التركيز على الصور المتكررة للفقر والبؤس، حيث تدخلنا الكاتبة الجغرافية المميزة لهؤلاء وسمتها الأساسية هي (الفقر/المرض/الفقر)، وتعد القرية نقطة استقطاب تجتمع فيها نساء بائسات، ويرتبط التوظيف بمجموعة من القيم الاجتماعية تدعّهما تراتبية العلاقات، فهناك اختلال في هذه العلاقات؛ فئة قليلة تملك

وأخرى تتعرض للموت، وهذا ما يعبر عن غياب القيم واضمحلالها وإدانة تاريخية للمادية.

صوّرت من جانب آخر كيف يتم تجاوز الطبقية من خلال قصة حب جمعت بين طبقتين مختلفتين كما في قصة (هدية لأعز حبيبة)، وأبرزت أن الكلمة يمكن أن تقرب بين طبقتين كما في القصة الأولى (كلمتان)، حيث يتمكن الجنرال من شراء كلمات «بليسا» وتحقيق الانتصار السياسي. وعليه يمكن القول إن إضاءة الجوانب الاجتماعية كان من خلال التركيز على فاعلية ثلاث عناصر هي: (المرأة، والكلمة، والحب).

ب/ البعد السياسي: تنفتح الحكايات على موضوعات سياسية هامة كالدكتاتورية والمنفى والحرب الأهلية، وتدين الكاتبة من خلال الحكايات الدكتاتورية باعتبارها استبداداً وقهراً، وقد نتج عنها نفي الكثير من النشطين خارج الوطن، وتحيل الكاتبة إلى مرحلة تاريخية صعبة عاشها الشيلي في عهد «بينوشي» وأذياله ففي قصة (النسيان في أعمق أعماقه) تزيل اللثام عن ممارسات فاضحة ضد الرجل والمرأة على حدّ السواء؛ فقد أشارت الراوية إلى آثار التعذيب الكهربائي على جسد (Ana). وأوضحت من خلال كلماتها أن الخوف والذعر أعظم من اللذة ومن الحب وأعظم حتى من الوفاء(21) ولا تجد الكاتبة لهذا العنف علاجاً سوى المرأة، ويتضح ذلك في قصة (القصر الخيالي) إذ يتحول الدكتاتور إلى رجل وديع، وتظهر هذه الأخيرة كمتنفس وكأفق سياسي يصبح حقيقة في نهاية الرواية ومع ذلك يبقى خطاب العدالة هو خطاب اللذة. ويبقى الإطار العام الذي تقدمه سلسلة الحكايات هو عالم سمته العنف ومؤسسات سمتها الفوضى وشخصيات أنثوية تلتقي مع الراوية، وتتقاسم الحدود الزمانية والمكانية نفسها(22) وعليه يمكن القول إنه لا تجاوز للدكتاتورية والمنفى سوى بالمرأة والكلمة لأنهما يحققان الحرية بكل مستوياتها.

ج/ البعد الجمالي: طرحت الروائية جمالية الكلمة وقدرتها على تغيير الأوضاع والظروف، وقد انطلقت منها في ديباجة القصة الإطار وفي مضامين بعض القصص الفرعية التي تضمنتها الرواية (كلمتان /

والماي)، وهي بذلك تنبه إلى قيمة الحكي الأنثوي وفاعليته وضرورة تواصله واستمراره من خلال الفعل الروائي، ومن هذا المنطلق فهي تتفق مع ابن الشيخ في أن الوظيفة الأساسية لشهرزاد هي حماية الكلمة، فهي تواجه الموت ليس لإنقاذ نفسها من براثنه، ولكن لكي تحافظ على لذة الكلام(23).

وسعت الكاتبة على امتداد المتن السردي أن تقيم نوعاً من المعادلة بين الحياة والكلمة، وبين الإنسان والكلمة، وركّزت على خصوصية الكلام باعتباره نتاجاً فردياً تتجلى من خلاله خصوصية الفرد. وأبرزت في سياق آخر جمالية الكتابة وسحرها كما في مفتتح قصة «الحياة التي لا تنتهي» La Vie qui n'en finit pas ، ففي كل حكاية هناك حكاية أخرى تنمو في الوقت نفسه عندما تقوم بسردها، لتبقى حبيسة إلى حين(24).

وعليه يمكن القول إن عنوان الرواية وبناءها يوحيان بارتباط حميمي بآليات الحكي. ولكن الكاتبة حاولت أن تمزج بين سحر الحكاية كما تجلت عند الإنسان منذ الأزل وبين واقعية الحدث، لتشكل في نهاية المطاف ما يمكن أن نسميه الواقعية السحرية. ومما سبق يمكن أن نسجل هذه الملاحظات:

1 ـ تمّ توظيف البنية العامة لألف ليلة وليلة، ولم تقف الروائية عند التقليد؛ بل أجرت تغيرات عليها بهدف خلق حكايات جديدة من أمركا اللاتينية لا تنسخ الأصلية وإنما تتواصل معها.

2 ـ الاستعانة بالحكاية لتصوير الواقع، ورصد معاناة الفقراء والمقهورين في كل زمان ومكان، والتعبير عن الراهن من خلال العودة إلى الماضي وتضمين الحكاية للإيهام بواقعية الأحداث.

3 ـ ثمة علاقة حميمية بين المرأة والكلمة والحب لأنهم ينشدون التواصل، فما يجمع بين هذه الثلاثية الجمال والتجاوز والتواصل بغض النظر عن طبيعة هذه الثوابت بالنسبة إلى المرأة أو الكلمة أو الحبّ.

4 ـ نحن أمام أنموذج جديد يمكن أن نسميه «شهرزاد أمريكا اللاتينية» أو شهرزاد الواقعية السحرية.

خاتمة:

حظـي نـص الليـالي باهتمـام مميـز فـي الجـزء الجنـوبي مـن القـارة الأمريكيـة، ويعبـر التفاعـل مـع هـذا الـنص عـن اسـتيعاب حقيقـي لرسـالته الإنسانية الممتدة زماناً ومكاناً، ويعبر في سياق آخر عن خطـاب مضـمر يعكس ظروفاً متمايزة عاشتها شخصيات الليـالي علـى المستوى المتخيـل، وعاشتها الجماهير في هذا القطر من المعمورة.

يتضـح ممـا سـبق تناولـه أن إيزابيـل أليـندي حاولـت أن تقـدم أنموذجـاً شهرزادياً جديداً يعبر عن آمـال هـذا الجـزء مـن القـارة (أمريكـا اللاتينيـة) وآلامها ، وقد أوضحت الكاتبة من خـلال الاسـتلهام أهميـة المـرأة والكلمـة في تغيير الأوضـاع، وحاولـت الروائيـة الجمـع بـين الشـرق والغـرب ـ فـي أمريكـا اللاتينيـة ـ مـن خـلال الـروح الشـرقية التـي تسـري فـي الروايـة موضوعاً وشكلاً.

الهوامش:

1 – Edgar Allan Poe: The Thousand – and – Second Tale of Scheherazade, Supplied by the British Librairy – «The world's knowledge» www.bl.uk.p, 241.

2 ـ مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث، ص128.

3 ـ خصّ «بورخيس» موضوع ألف ليلـة وليلـة بنصين نقديين مهمين، تنـاول فـي الأول مترجمـي ألـف ليلـة وليلـة، أمـا الثـاني فهـو سلسـلة مـن المحاضـرات ألقاهـا فـي مدينة مكسيكو، ثم جمعت في كتابـه: (سبع ليـال)، ويظهـر التـأثر جليـاً فـي قصـيدته: (اسـتعارات ألـف ليلـة وليلـة). انظـر: يوسـف ديشـي: اسـتعارات ألـف ليلـة وليلـة لبورخيس ومسألة الليلة 602 أربعة مفاتيح وثلاثة تعليقات، مجلـة فصـول، مجلـد 13 ، ع1،ج2، السنة1994 ص 323 و336. وأنظر:

Ahmed Ararou:Borges:Une Légende Arabe, Mille et une nuits du mythe au texte,P 299/311.

4 ـ أنظر الغلاف الخارجي للرواية: (Daniel Maximin:L'ile et une nuit , Points seuil, 2002)

5 ـ إيزابيل أليندي: كاتبة من كتاب أمريكا اللاتينية، ولدت بـ«التشيلي» سنة 1942م، غادرت البلاد بعد الانقلاب العسكري الذي قام به «بينوشي» سنة 1973م. تعيش حالياً في سان فرانسيسكو. قامت بمحاولات تجديدية في الكتابة الروائية (الرواية الأمريكية اللاتينية). حصلت على جوائز عالمية منها: الجائزة الكبرى لرواية المنفى سنة1984م. وللكاتبة عدد من الروايات منها: (La Maison aux esprits)، و(d'amour et d'ombre)، و(Eva Luna)، و(Le plan infini).

6 - Isabel Allende: Eva Luna,éd Fayard,1988,p211.

7 ـ أنظر الغلاف الخارجي للرواية (Les Contes d'Eva Luna)

8 – Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna, Traduit de l'Espagnol par Carmen et Claude Durand, Fayard,1991, p 11.

9 – Jacques Le Marinale: Les Contes d'Eva Luna D' Isabel Allende, Transposition Moderne Des Mille et une nuits, Les Mille et une nuits et L'Imaginaire du xxe siècle, p174.

10 - Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna,p346.

11 ـ انظر بنية الافتتاح في الرواية؛ حيث تتموقع بعد الإهداء مباشرة وقبل الحكاية الإطار في هذه الرواية.

12 ـ تقع بنية الاختتام في نهاية الرواية أي بعد القصة الأخيرة من الطين خلقنا (De boue nous sommes faits).

13 ـ قدّمت الباحثة دراسة مميزة لليالي العربية باعتماد الأنموذج البنوي في دراستها الموسومة بـ:

– The Arabian nights: A structural Analysis, Cairo associated institution for the study and presentation of Arab cultural values, Cairo,1980,p 55/62.

وقدمت جزءاً من هذه الدراسة لمجلة فصول في عددها المخصص لألف ليلة وليلة: أنظر: فريال جبوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، ج1، المجلد12، ع4، شتاء 1994، ص76./97.

14 - Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna,p313.

15 - Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna,p313.

16- Jacques Le Marinale: Les Contes d'Eva Luna D' Isabel Allende, Transposition Moderne Des Mille et une nuits,p186

17- Jamel Eddine Bencheikh: Les Mille et une nuits ou La parole prisonnière, p16.

18- Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna,p9/10.

19- Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna,p135.

20 - فريال غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، ص.91

21- Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna,p180.

22- Jacques Le Marinale: Les Contes d'Eva Luna D' Isabel Allende, Transposition Moderne Des Mille et une nuits,p197.

23- Jamel Eddine Bencheikh: Les Mille et une nuits ou La parole prisonnière, p16.

24- Isabel Allende: Les Contes d'Eva Luna,p 243. ■

و ـ متابعات

, ,

نحن والترجمة

لطيفة ديب

كنت، كشأني كل صباح، أتصفح الصحف الفرنسية؛ إذ كنت أعمل في «المعهد الفرنسي للدراسات العربية»، فلفت انتباهي عنوان بارز «سورية ونحن»... فلم أتردد في مطالعة هذا المقال لعالم بالتاريخ فرنسي الجنسية وأستاذ التاريخ في عدة جامعات فرنسية، ومما جاء فيه: «ما ينبغي أن أعرضه لكم ـ أنتم السوريين ـ هو إجمالاً الدور التاريخي الذي شغله بلدكم «سورية» ومواطنوكم القدماء في تكوين هذا الإرث القديم، وإقامته ونقله، هذا الإرث الذي مازلنا نعيشه منذ أقدم العصور التي أمكننا معرفتها [...] ولما كان المقصود هو الماضي؛ بل الماضي السحيق الذي لم يعد موجوداً لا أمام أنظارنا ولا في ذكرياتنا، لهذا جمعت ما وَصَلَنا عنه، وما زال قائماً حتى يومنا هذا، ويعود الفضل في اكتشافه إلى علماء الآثار... فأعطونا (ماري وإبلا)... وعثروا على الأسرار المفقودة، أسرار الكتابة العجيبة التي تسمّى «المسمارية» بسبب حروفها التي تشبه «الزوايا والمسامير»... ولا أحد يجهل اليوم ما قدمته اللغة «الآشورية ـ الأكادية» في كلمات وخطوط ألسنية مشتركة بين أسرة بكاملها من اللغات المسماة «سامية» ـ الكنعانية والآرامية والعربية ـ التي تؤلّف «أسرة» ـ بكل معنى الكلمة ـ من اللغات الهندية الأوروبية والرومانية والأريوسية والجرمانية والسكاندينافية واليونانية....».

توقفت عن القراءة وانتقلت بالذاكرة إلى كل ما اكتشف في بلدنا «سورية»، ولاسيما أبجدية «أوغاريت»... وأفضال «الفينيقيين» على الحضارة... وثمة من أسهم في انتقال أخبار تلك الآثار وفضلها على ما جنت البشرية من حضارة، إنه ولاشك انتقال المعارف وترجمتها، فعمّت الشعوب كافة. وكان أجدادنا العرب السبّاقين إلى الاستعانة بغيرهم من العلماء، فاستدعوهم إلى بلادهم العربية، وأخذوا عنهم المعارف بواسطة الترجمة التي ما تزال آثارها بيّنة في اللغات الحديثة، ولأبدأ بما فعله الفرنسيون عندما أرادوا إدخال كلمة «انتفاضة» إلى قاموسهم. فقد أقروا بأهميتها؛ إذ فرنسوها وكتبوها Intifada كما تلفظ في لغتها الأصلية. ولم يشعروا بأي انتقاص لذلك. وكلمة «ماء» هي «eau» في اللغة الفرنسية، وفي الرومانية «aqua» ومنها اشتُقَّت الصفة الفرنسية «aquatique» أي «مائي». وفي اللغة الغوْنِكيَّة البدئية وهي لغة إحدى قبائل «كندا»، الماء هو «aqwa».

وهنود أمريكا الشمالية يسمّون الماء «waka»، و«yako» و «kwa»، كذلك كلمة طفل هي «mako». ونجد جذرها في لغة شعوب «اليانتو»، فكلمة «maghos» هي الطفل وفي القفقاس «moki» وفي لغة «غينيا الجديدة» «mak»، وفي لغة الأنديني سكان أميركيا الجنوبية القدماء «maku». واللافت للنظر تشابه الجذر. ومن يدقّق في القاموس الفرنسي، على سبيل المثال، يجد الكثير من الكلمات، وربما معظمها مأخوذاً من اللاتينية واليونانية والإنكليزية والعربية، فكلمة zéro هي نَسْخٌ عن كلمة «صفر» العربية، وكلمة nénuphar من العربية وهي «نيلوفر».

وثمة كلمات أخرى نجدها في القاموس مع شرح يدل على نسخها إما من اللاتينية أو من اليونانية وغير ذلك. كما أن لغتنا تضم كلمات كثيرة من أصل فارسي مثلاً وغيره...

يحضرني الآن ما جناه «الاسكندر» بفضل «العرب»، فقد لاقى ما لاقاه من صعوبات في فتوحاته، ومنها حاجته إلى دراسة السواحل من «الهند» إلى أقصى شمال «الخليج العربي» فإلى خليج «السويس»، إذ كانت الأصقاع وشواطئها غريبة عليه فكان لا غنى له عن الاستعانة بالغير. وهنا برز «العرب» على المسرح وقدّموا للإغريق البحارة والسفن وخصوصاً المعرفة، فهم الذين عَرَّفوا «الإسكندر» الرياح الموسمية التي كانت له خير عون في اختصار الطريق الطويلة، ومازالت المعرفة تتجلى لدى «العرب» حتى في الموروث، وسأروي ما جرى معي حين كنت في الولايات المتحدة في زيارة

لابني الذي كان يدرس هناك، وفي مدينة «شيكاغو» ذات يوم دُعيت مع ابني وزوجته لتمضية سهرة عيد الميلاد في بيت أحد الأميركيين، كان المدعوون كثيرين، وبعد التعارف إذا برجل يأتي إليّ، ويخاطبني بالعربية الفصحى، ففرحت به، ورحنا نتحدث، فعلمت أنه مستشرق، وقد زار العديد من البلدان العربية.

ووجّه كلامه إلى الجلساء يحدثهم عن جمال البلدان العربية وتاريخها، وعمّا رآه فيها من آثار تنطق بحضارتها. وأخيراً قال: اسمحوا لي أن أروي لكم هذه الطرفة التي جرت لزميل لي، هو أيضاً مستشرق متخصص في العلوم الطبيعية، كان يُحَضِّر بحثاً في الحيوانات الولودة والبيوضة، وكان يطوف البلدان ويتفحص ما فيها مما يخدم بحثه إلى أن قاده تقصيه ذاك إلى البادية، وتعرّف إلى بعض البداة، فدعوه إلى تناول الطعام عندهم كما اعتاد العرب أن يفعلوا وهم الذين اشتهروا بكرم الضيافة، فلبى صاحبنا الدعوة، وبعد الطعام جلس يتحدث إلى أولئك العرب، وقد أعجب بهم جداً، ولم يكن يتوقع أن يلتقي أناساً يتمتعون بهذه الكياسة وهذا الكرم.

وفي سياق الحديث سأله صاحب الدعوة عما جاء يفعل في البادية، فقال: إنه جاب العديد من البلدان يستجمع معلومات تفيده في بحثه عن الحيوانات الولودة والبيوضة. فإذا البدوي يَبْتسم متعجباً ويقول بلهجته المحلية: «شْكونْ يا وَلْ! كل أذون ولود!» ذهل المستشرق؛ وصمت يسترجع معلوماته، وسرعان ما رأى أن البدوي على حق، وأنه هو العالم الأمريكي يتلقّى المعرفة من بدوي.

ولنذكر أن الحديث الشريف حث على طلب العلم ولو في الصين، لكنه لم يشترط تعريب المناهج الصينية وإلا توجّبت مقاطعتها. هل يمكن للعدد الغفير من طلابنا الذين يدرسون في الخارج أن يطالبوا بأن تعطى لهم الدروس بلغة الضاد؟ هل الأجدر بنا أن نقاطع التعلم باللغات الأجنبية إذا كنا متمسكين بمواكبة التطور الحضاري؟ لنذكر أن التراجم العربية كانت خير ضمان لتهافت الأمم يوماً على الترجمة من العربية. وإذا تعذّر تأمين جهاز يعنى بترجمة كل ما يصدر عن الثقافات الأجنبية لاسيما بشأن المصطلح العلمي، فَلْيُسْمَحْ لي أن أطلقها صيحة في صفحة من هذه المجلة الحرة وأقول: لم نكن

في يوم من الأيام معقَّدين، وليست لغتنا العربية من الهشاشة بحيث لا نستطيع إدخال مصطلحات أجنبية إلى قواميسها.

ونحن، لئن خبا فكرنا لاسيما في مضمار العلوم والتقنيّة، فما تقصيرنا الحالي بناتجٍ عن ضعف لغتنا، بل عن ضعف همتنا.

فقد توزّع المترجمون فئات اتخذت كل منها قواعد ومصطلحات في الترجمة وأسموها مدرسة خاصة بالمنتسبين إلى تلك الفئة. فمن قائل بالترجمة التي تعني المعنى دون التقيد قدر الإمكان بالحرفية حتى بتركيب الجملة. وثمة من لا يقرّ لا هذه الترجمة ولا تلك؛ بل يعتمد السياق في تأدية المعنى. فلنتأمل هاتين الجملتين الفرنسيتين:

a- Il lui a fait mal

b- Il lui a fait du mal

فالجملة (a) تترجم بـ «آلمه»، والجملة (b) بـ «أَضَرَّه» والمعنيان مختلفان.

كذلك يرى بعض المترجمين أن أفضل ترجمة تلك التي تؤدّى بأكثر ما يمكن من الأمانة، الموضوع والبنية أو الصيغة مع التقيد بما تسمح به اللغة التي يُتَرْجَم إليها. إذ إن الفرنسي مجرّد؛ بينما العربي محسوس، فلا يمكن ترجمة: quantité de gens sont venus إلا بالجملة التالية: أناس كثيرون قدموا.

واللغة العربية تستعمل المعرفة؛ حيث تستعمل الفرنسية النكرة:

Il consacra àcette construction des sommes considérables

خَصَّصَ لهذا البناء الأموال الطائلة.

واللغة العربية تحبّذ التكرار تأييداً للفكرة، أما اللغة الفرنسية فتؤكد ما تقصده بإضافة صفة أو ظرف أو مفعول:

La discipline est un engagement pleinement conscient

الانضباط التزام مدرك واعٍ

إنها وهّاجة متلظّية

Elle est brûlante dlardeur

والفرنسي ذو المنطق الديكارتي (فلسفة ديكارْتْ) يستعمل سلسلة من الجمل المعطوفة كلها إلى جملة رئيسة. أما العربي فيفضل استعمال جمل معطوفة بروابط التنسيق، فتكون في نظر المترجم العربي أكثر واقعية:

(a) سئم جدالهم (b) وكان قد حلّ المساء (C) فتركهم.

(d) Ennuyé par leur discussion (e) et le soir étant towbé (f) il les quitta.

فالجملتان (d) و(e) مرتبطتان بكونهما تكميليتين فيما بينهما وبالجملة الرئيسة (f). أما في الجملة العربية فالرابطة بين الجمل الثلاث (a) و(b) و(c) هي قطعاً رابطة عطف.

ولنتأمل هذه القصيدة الرائعة للشاعر الفرنسي «ألفريد دُ موسّيهْ» التي ترجمها إلى العربية الشاعر «نقولا فيّاض» قبل أن يُدَسَّ فيما بيننا كره اللغات الأجنبية الذي يغذيه خصومنا:

Rappelle – toi

Rappelle- toi quand l`aurore craintive
Ouvre au soleil son palais enchanté;
Rappelle- toi lorsque la nuit pensive
Passe en rêvant sous son voile argenté
À l`appel du plaisir lorsque ton sein palpite
Aux doux songes du soir lorsque l`ombre t`invite
Écoute au fond des bois
Murmurer une voix
Rappelle- Toi
Rappelle- Toi lorsque les destinées
M`auront de toi pour jamais séparé,
Quand le chagrin, l'exil et les années
auront flétri ce coeor désespéré;
Songe à mon triste amour, songe à l'adieu suprême

L`absence ni le temps ne sont rien quand on aime
Tant que mon Coeur battra
Toujours il te dira
Rappelle- Toi
Rappelle- Toi quand sous la froide terre
Mon Coeur brisé pour toujours dormirai
Rappelle- Toi quand la fleur solitaire
Sur mon tombeau doucement s`ouvrira
Je ne te verrai plus mais mon âme immortelle
Reviendra près de toi comme une soeur fidèle
Écoute dans lanuit
Une voix qui gèmit
Rappelle- Toi

Alfred De Musset

اذكري

فاتحاً للشمس قصر العجب		اذكريني كلما الفجر بدا
هائماً ملتحفاً بالشهب		واذكريني كلما الليل مضى
نغم اللذات وقت الطرب		وإذا ما صدرك ارتجّ على
طيّب الأحلام عند المغرب		أو دعاك الظلّ يا ميُّ إلى
هاتفاً فيها يناديكِ اذكري		فاسمعي من داخل الغاب صدى
	***	
فاصلاً ما بيننا للأبد		اذكريني إن غدا صرف القدر
من رجاء لفؤادي الكمد		يوم لا تُبقي الليالي والعبر
ووداعاً ذاب منه كبدي		اذكري حباً به قلبي انفطر
غلب البعد وطول الأمد		إذا الحب على القلب انتصر
نابضاً فهو يناديك اذكري		أبداً مازال قلبي المحتضر
	***	

اذكريني عندما ألقى المنون		ويضمّ الترب ذا القلب الكسير
عندما تفتح للفجر الجفون		زهرة القفر على قبري الحقير
لن تري من بعدها ذاك الحزين		غير أن الروح عني ستطير
أبدأ نحوك كالأخت الحنون		تحفظ العهد على مرّ الدهور
واسمعي من جانب القبر أنين		في دُجى الليل يناديك اذكري

د. نقولا فياض

كلما قرأت هذه القصيدة التي أحبها كثيراً، يحضرني قول الشاعر الفرنسي «ألفريد دُ فينْيي»: «لا شيء يجعلنا كباراً كالألم الكبير»
فمرحباً بك أيها الألم الذي اعتصرت قلبي شاعرين فتدفقت منهما هذه المشاعر السامية. ■

«الحياة القصيرة العجيبة لأوسكار واو»
الرواية الفائزة بجائزة بوليتزر الأميركية
تعالج موضوع المهاجرين ولعنة العالم الجديد

مراجعة: حصة المنيف

لعنة حملها أول رجل أوروبي أبيض حطت قدماه على أرض العالم الجديد، هي ما تدور حوله الرواية الفائزة للعام 2007 بجائزة بوليتزر للأدب، وهي أرفع جائزة أدبية تمنح سنوياً في الولايات المتحدة. فما هي هذه الرواية، ومن هو الفائز بها، وما هي هذه اللعنة التي تدور حولها الرواية؟.

تحمل الرواية عنوان: «الحياة القصيرة العجيبة لأوسكار واو»، وكاتبها شاب دومينكاني الأصل اسمه «جونوت ديار»، هاجر إلى الولايات المتحدة مع عائلته وهو طفل في السبعينيات من القرن الماضي. الرواية هي العمل الثاني للكاتب بعد مجموعة قصصية صدرت له قبل أحد عشر عاماً، أما اللعنة التي تتحدث عنها الرواية فقد وصلت إلى العالم الجديد، كما توحي الرواية، قبل ما ينوف على خمس مئة سنة؛ حيث حملها إليه «دميرال» يرمز الكاتب إلى اسمه بالحرفين «ك. ك»، إذ إن ذكر اسمه الكامل إنما يثير الشؤم حسب الاعتقاد السائد في الدومينكان. غير أن من الواضح أن هذا الأدميرال هو كريستوفر كولومبس، مكتشف «أميركا». فبالإضافة إلى ذكر الحرفين الأولين من اسم هذا الأدميرال

يذكر أنه وصل في عام (1492)، وهو العام الذي حطت فيه سفينة كولومبس على شواطئ كوبا، إحدى جزر البحر الكاريبي، شأن الدومنيكان.

تتناول القصة حياة عدة أجيال من عائلة دومينكانية واحدة، وهو ما يسمى بالرواية النهر، وتدور أحداثها أولاً في «سانتو دومينجو» عاصمة الدومنيكان؛ حيث لا تعتبر القصة قصة إلا إذا ألقيت عليها ظلال مما وراء الطبيعة. تحل اللعنة بقدرها المحتوم بأصغر أحفاد هذه العائلة، وهو بطل القصة «أوسكار دي ليون» الذي يهاجر مع عائلته إلى الولايات المتحدة في سني طفولته، شأن الكاتب. وهذا البطل إنسان دميم، حزين، شديد البدانة (يصل وزنه إلى 240 رطلاً ويرتفع إلى 260 رطلاً عندما يسيطر عليه الاكتئاب). وهو مهووس بالطعام وبقراءة الكتب وبالفتيات. غير أن الفتيات لا يعرنه انتباهاً، ويعذبنه بتباعدهن عنه، وهنّ في متناوله. يسخر منه صحبه ورفاقه في المدرسة، ويطلقون عليه اسم «أوسكار واو» كاسم كاريكاتوري مشتق من اسم الكاتب المعروف أوسكار وايلد، نظراً لأنه يعمد لكتابة صفحات بعد صفحات من قصص الفانتازيا.

اللعنة التي تحل بالبطل يطلق عليها الكاتب مسمّى «بوكو أميركانوس»، وهي تبدو معدية وقاتلة في الدومنيكان بشكل خاص. تنتقل لعنة الفوكو إلى أوسكار واو جده؛ ثم إلى أبيه، إلى أن تصل إليه، وكأنها جزء من جيناته وحمضه النووي، إلى أن تقضي عليه في النهاية ويموت في سن مبكرة.

يصف الناقد الأدبي لصحيفة نيويورك تايمز الرواية بأنها تعبر عن ابن الشارع العادي، حيث تروى بخليط من اللغتين الإنجليزية والإسبانية.. غير أن من السهل على القارئ، في رأيه، استنشاق مضمون الرواية بيسر حتى لو كان لا يعرف إلا إحدى هاتين اللغتين، فهي تحوي الكثير

من الكلمات المتوهجة، ومن الحديث الذي يتسم بالمرح الصاخب، وقدراً كبيراً من التعبير بلغة الجسد.

أما الكاتب الروائي ماثيو شارب فيقول في «ببليشر ويكلي» (Publisher weely) إن الرواية لا تتناول حياة بطلها «أوسكار واو» فحسب؛ بل هي تعطي صورة متعددة الأبعاد؛ حيث تجسد حقيقة أنه لا يمكن معرفة الفرد بمعزل عن تاريخ عائلته وأمته، علماً بأن الرواية تنتقل باستمرار بين أزمان مختلفة، بين العالم الذي يعيش فيه المهاجرون الدومنيكانيون في الولايات المتحدة، وبين بلدهم الأصلي الذي يتكون شعبه أساساً من أصول مختلفة تشمل من هم من قبيلة التاينو التي يتكون منها السكان الأصليون، ومن الأفارقة والإسبان.. غير أنه تمتد عبر أجيال هذه القوميات تلك اللعنة التي جاء بها ذلك الرجل الأبيض، الأدميرال الذي وصل من أوروبا قبل خمسة مئة سنة.

يقول شارب إن القدر المشؤوم لحياة بطل الرواية، وهو إنسان بارع محبب على الرغم من بدانته وحزنه، إنما يوازنه من طرف آخر نثر غني ساخر يتناول أمماً وثقافات ولغات متعددة؛ فالجملة نفسها قد تنتقل من الإنجليزية إلى الإسبانية، ومن لغة رسمية رفيعة إلى اللغة العامية الدارجة التي يتكلم بها الزنوج، ومن النعوت الهومرية (أي لغة الشاعر الإغريقي هوميروس) إلى الشتائم البذيئة باللغتين الإنجليزية والإسبانية. فيتراءى لنا بأن الحدود تتداعى بين اللغات كما تتداعى الحدود بين الأمم في الوقت الحاضر.

هنالك، إلى جانب ذلك، تلك الحواشي الوفيرة التي يذيل بها الكاتب صفحات الرواية حول تاريخ الدومنيكان، خاصة فيما يتعلق بالحكم الدموي لدكتاتورها «تروخيللو» الذي استمر حُلمه المستبد لثلاثين عاماً. وتجارة الرعب التي مارسها هذا الدكتاتور تلقي بظلال طويلة هائلة على جانب كبير من أحداث الرواية. لعنة الفوكو تجسدت في ذلك الحاكم المستبد، فيسلطها على جد بطل الرواية، وهو طبيب يدعى «أبيلارد

لويس كابرال» لأنه خالفه في أمر ما.. ومن هذا الجد تنتقل تلك اللعنة بالوراثة إلى أبنائه وأحفاده، وكأنها أصبحت تجري في دمائهم. وينتقل بنا دياز في أحداث روايته عبر أزمان وأمكنة مختلفة ورواة متعددين يتنقلون بين سانتو دومينجو ومواقع مختلفة في الولايات المتحدة، وعبر أجيال عديدة من العائلة يصارعون أقدارهم في صراع ينتهي بالفشل.

ما يزيد في متعة متابعة قراءة الرواية سخرية الكاتب من الحكام المستبدين، ويصور الدكتاتور تروخيللو على أنه سارق فاشل للماشية؛ بل إنه، شأن أمثاله من الحكام الدكتاتوريين في كل زمان ومكان، يبدل جميع أسماء المدن والمعالم الرئيسية في الدومنيكان لتحمل اسمه المبجّل تكريماً له، ويحتكر كل ثروات البلد بحيث يصبح واحداً من أغنى أغنياء العالم، وفي بناء واحدة من أكبر المؤسسات العسكرية في نصف الكرة الغربي، وفي اغتصاب الآلاف بعد الآلاف من النساء بمن فيهن زوجات أخلص مساعديه، وفي مصادرة ممتلكات كل من هبَّ ودبَّ حتى من أصدقائه وأعوانه، وقد امتد حكمه ليصبح أطول حكم ديكتاتوري مدعوم من الولايات المتحدة في نصف الكرة الغربي إلى أن أطيح به في ستينيات القرن الماضي.

يجسد دياز في روايته مدى معاناة المهاجرين الملونين من البلدان القصيرة، فيقول: «هل تريد أن تتعرف إلى طبيعة مشاعر إنسان معزول؟! ليس عليك إلا أن تكون فتى ملوناً مغرماً بقراءة الواشنطن بوست إن شخصية أوسكار واو ليست هي شخصية البطل التقليدي؛ فهل هو يجسد في الواقع ذلك الخليط المتشابك من الرغبة، والمنفى والحنين إلى الوطن؟! أم هو شخص مفرط البدانة، والنحيلون فقط هم الذين يظفرون برفقة الفتيات وحبهن؟!

يضيف مقال الواشنطن بوست: على الرغم من تعدد أصول من يعيشون في الولايات المتحدة فإن الأمريكيين العاديين لا يملكون أية

معلومات عن هؤلاء المهاجرين. ورواية دياز إنما جاءت بمثابة ترياق لقلة التمييز هذه.

فجمهورية الدومنيكان التي تصورها «الحياة القصيرة العجيبة لأوسكار واو» إنما هي، مكان هائج، جميل، ولكنه خطر، ومتناقض، يسكنه فقر مدقع وإن كان في الواقع غنياً إلى درجة يندر وجود ما يماثلها غنىً، مكان لا يختلف عن الموطن الأصلي للكثيرين من المهاجرين الآخرين، ولكن دياز ينجح في تصوير مدى سيطرة هذا المواطن الأصلي على ألباب الدومنيكانيين أينما ساقتهم أقدامهم على وجه الأرض؛ حيث يحاصرهم كطوق لا تحده حدود. وهكذا.. فإن التاريخ الدموي الذي شهدته الدومنيكان يتطفل عنوة بين آن وآخر على حياة أوسكار واو، وكأنما يتذكر الدومنيكانيين بأن المأساة لن تفارق عتبات بيوتهم؛ بل إن الرواية تشير إلى الجميع بدون استثناء بأن قدرنا جميعاً، شأن أبطال الرواية، هو أن نظل محكومين بالمحن لسوء الحظ، أو بتعبير آخر باللعنة.

إنها، بتعبير دياز، لعنة العالم الجديد وقدره؛ خاصة ما يسمى هسبانيولا (الجزيرة التي تشمل جمهوريتي الدومنيكان وهاييتي)؛ حيث يسود الاعتقاد بأن وصول الأوروبيين إلى جزيرتهم قد أطلق العنان لتلك اللعنة على العالم برمته.

يقول ناقد الواشنطن بوست إن دياز تركنا لمدة أحد عشر عاماً، ونحن ننتظره إلى أن أصدر أولى رواياته، ولكنها جاءت كأنها القنبلة؛ فحياة أوسكار القصيرة والعجيبة هذه تستحق ذلك الانتظار.

أما ميسجو كاكوتاني ناقد نيويورك تايمز، فهو يقول إن جونوت دياز وطد مكانته في أعلى المواقع الأدبية بإصداره هذه الرواية بعد أن كان قد أسس لسمعته الأدبية بمجموعة القصص القصيرة التي أصدرها قبل أحد عشر عاماً، والتي لاقت في حينها ترحيباً واسعاً. فأسلوبه مفعم بالحياة، وقد استطاع بقفزة واحدة أن يربط بين ثقافتين، الثقافة الأميركية وثقافة

بلده الأصلي، حيث ربط بين تاريخهما والمشكلات المتعلقة بهما. وهذه الرواية، برأي كاكوتاني، إنما تؤسس دون شك لمكانة وطيدة لدياز في عالم القصة المعاصر، وتجعل منه «واحداً من أكثر الأصوات الجديدة تميزاً» فهي تقول إن مجموعة جونوت دياز القصصية السابقة جعلت من هذا الدومنيكاني الأميركي نجماً أدبياً، وقراؤه لقوا مكافأة بصدور روايته هذه التي وضع فيها اللحن الراقص لقصة عائلة واجهت الوحشية المرعبة للدكتاتور تروخيللو. أبطاله، بمن فيهم أوسكار الرومانتيكي اليائس، وشقيقته لولا التي لا يستهان بها، وأمهما كسيرة القلب، كل هؤلاء يتمسكون بالحياة بالقوة السحرية التي يتسم بها الأبطال الخارقون، وإن كانوا يظلون بمستوى حيوية أبناء البشر العاديين.

وبعد، يبقى أن نتحدث عن جودوت دياز نفسه، فقد ولد في العاصمة الدومنيكانية سانتو دومينجو؛ حيث عاش مع أمه وجديه، بينما كان أبوه يعمل في الولايات المتحدة. وما لبثت العائلة أن التحقت بالأدب، حين كان كاتبنا في السادسة من عمره؛ حيث أقاموا في ولاية نيوجيرسي.. ولكن الوالد ما لبث أن هجر العائلة التي عاشت في حالة فقر مدقع، مما اضطر دياز للعمل في أعمال مختلفة للمساهمة في إعالة أسرته. ولكنه كان قارئاً شرهاً؛ ولكي يحصل على ما يريد من الكتب ليشبع هذه الرغبة، كان يسير مسافة تزيد عن ستة كيلومترات للوصول إلى المكتبة العامة من حيث كان يستعير الكتب.

على الرغم من ظروف حياة عائلته القاسية، أصرّ دياز على متابعة دراسته فانتسب بعد إنهاء دراسته الثانوية لجامعة «روتجزر، حيث نال شهادة الإجازة في فرع اللغة الإنجليزية في عام 1992، وكان يعمل في الوقت نفسه حيث عمل في غسيل الصحون، وفي مصنع للصلب. وبعد أن عمل إثر تخرجه كمحرر مساعد في مطبعة جامعة روتجرز انتسب لجامعة كورنييل في نيويورك؛ حيث استكمل دراسة الماجستير، وفي

أثناء دراسته كتب معظم قصصه التي نشرها فيما بعد (في عام 1996) في مجموعته القصصية، وهو الكتاب الوحيد الذي نشره قبل روايته هذه.

وبعد، فهذه رواية تحكي قصة ازدواجية تجربة المهاجرين إلى الولايات المتحدة؛ هذه التجربة كانت من أبرز التجارب التي حظيت بالكثير من الجوائز الأدبية، ليس في الولايات المتحدة وحدها، بل في بلدان الهجرة في الغربة عموماً؛ فقبل سنوات فازت المجموعة القصصية لكاتبة هندية الأصل تعيش في الولايات المتحدة هي «جومبا لاهيري» بجائزة بوليتزر. حملت هذه المجموعة عنوان «مفسر الأوجاع»، وهي تحكي قصص المهاجرين من أبناء شبه القارة الهندية إلى أميركا وبريطانيا ومعاناتهم في بلاد الغربة التي جاؤوا إليها حالمين بالجنة الموعودة.

وفي بريطانيا فازت قبل عامين رواية كاتبة هندية الأصل هي «كيران ديساي» بجائزة بوكر، وهي أرفع جائزة أدبية تمنح كل عام لأحد كتاب بلدان الكومونولث الناطقة بالإنجليزية؛ تحكي هذه الرواية أيضاً أوجاع المهاجرين والعزلة القاتلة التي يعانون منها في بلاد الاغتراب.

وبعد، فهل ننتظر أن نجد من أبنائنا العرب في بلاد الغربة من يعبر عن معاناتهم وحنينهم إلى وطنهم الأم، في أعمال أدبية تحظى بجوائز واهتمام مماثل؟!

وفي الختام لابد أن نشير إلى أن جونوت دياز في رواية «الحياة القصيرة العجيبة لأوسكار واو» يورد إسقاطات على السياسة الأميركية الحالية إزاء بلدان العالم؛ فيقول الكتاب في إحدى حواشيه: «لقد اعتدت الولايات المتحدة على الدومنيكان مرتين، كانت أولاهما فيما بين عامي 1916 - 1924. ولكن الناس نسوا أن الأميركيين احتلوا بلادنا مرتين في القرن العشرين؛ فلا تقلق إن لم يعرف أبناؤك أن الولايات المتحدة احتلت العراق أيضاً! ■

هذيان متحرر من الأوهام
مقابلة مع الروائي الإسباني
إدواردو مندوزا

ت: عدنان محمود

«يجب ألا أُعَدَّ كاتباً يكتب عملاً أدبياً، فذلك خطر جداً». آخر رواية للكاتالاني إدواردو مندوزا Eduardo Mendoza بهيجة ومحرّضةٌ في آن معاً. تحكي رواية «فنان السيدات» مغامرات كائنٍ نصف ـ تحر، نصف ـ مجنون هائج، ما إن يخرج من مصحةٍ عقلية حتى يجد نفسه متورطاً في جريمة قتل.

من يتذكر اليومَ فرانشيسكو فرانكو باهاموندي (1892 - 1975)، والمسمى أيضاً، إي. كاوديجو؟ لم يعودوا كُثُراً! غداة الدور الأول للانتخابات الرئاسية، سألت صحيفةُ ليبراسيون بوابَ عمارة كان قد صوّت لصالح الجبهة الوطنية، فاعترف أنه أمضى خمساً وعشرين سنةً في ظل ديكتاتوريته، ولكن ماخلا موضوع أن الإنسان لم يكن بوسعه الحديث في السياسة، فإنه يرى أنه كان يستطيع أن يفعل ما يريد، حتى السفر إلى فرنسا!

يحتفظ إدواردو مندوزا بذكرى أكثر تناقضاً عن تلك الفترة، وقد دعا بكل أمنياته إلى التغيير الديمقراطي. إن روايات هذا المحامي السابق، والمصرفي السابق، والمترجم السابق في الأمم المتحدة تثير الإعجاب بصفاتها الصادمة والنفحة الفوضوية التي تحركها والجانب السوداوي الخطر الذي يظهر عندما يغيب الجانب المضحك. مندوزا ميكانيكي أدبي يجد لذة اختراقية في تفكيك

البنى السردية وبإعادة تركيبها، وفي عقد الحبكات وحلها وهو يندد بألعاب السلطة، والصفقات السياسية المالية التي تملأ ديمقراطياتنا. مدينةُ برشلونة، حيث وُلد عام 1943، تشغل دائماً المكانة الأكبر في رواياته، وتلعب فيها دورَ متعضية حية متوحشة بطريقة منسجمة وذات استقلاب فوضوي نشيط، مبهر وكسول، حداثوي وحنيني.

منذ روايته الأولى «الحقيقة حول قضية سيفولتا» التي نشرت عام 1975، عُدَّ مندوزا، مع فاسكيث مونتالبان Vasquez Montalban وخافيير مارياس Javier Marias وانتونيو مونوز مولينا «Antonio Munoz Molina»، من رواد رابطة السرد الإسباني الحديث Nueva narration espanola، وهي حركة أدبية على قطيعة مع الفرانكية le franquisme والشكلانية الجديدة le néo-formalisme أيضاً، وتنادي بالعودة إلى مفهوم سردي بحت. تشكل روايات لغز الكهف المحاصَر (سوي 1982) ومدينة المعجزات (سوي 1988) ولا أخبار عن غورب (سوي 2001) جزءاً من الأعمال الأكثر تميزاً من نحو عشر روايات منشورة. وتروي رواية فنان السيدات قصة شخص نصف ـ تحرٍّ، نصف ـ مجنون يخرج من مصحّة فيجد نفسه متورّطاً في جريمة قتل. يتنقل مزيننا المتدرب من القاع إلى أعلى دوائر السلطة والسياسة والاقتصاد، ويذهب من الأحابيل إلى القفزات الواسعة ليفك خيوطَ حبكةٍ تتضافر فيها ديمقراطية الحياة السياسية وفسادها. يتنقل مندوزا من عالم إلى آخر مستخدماً أساليب أدبية مختلفة جداً غريبة وكوميدية خفيفة، مع فرح عارم. ومع ذلك، فإن ما يمكن أن يصدم القارئ، بالإضافة إلى السهولة الكبيرة في الكتابة (يعتقد مندوزا اعتقاداً راسخاً بموت فنٍ روائي موروث من ستندال Stendhal وكونسور Consorts)، هو ما يعطي الانطباع بأنه يكرر نفسه. فلو كُتبت هذه الرواية منذ نحو عشرين سنةً لبدت روايةً عبقرية وساخرة ومتمردة، أما اليوم فهي تترك طعماً مراً ومكسوراً وكئيباً. هل هذا يعود إلى ذلك العجز عن امتلاك مصائرنا وإلى تركها بين أيدي أشخاص فاسدين يسخرون من الديمقراطية عندما يعدون سرير فرانشيسكو باهاموندي فرانكو للمستقبل؟

■□ مع «فنان السيدات»، أنت تعيد تفعيل شخصية من شخصيات بداياتك.

□ كانت شخصية ثانوية في روايتي الأولى «الحقيقة حول قضية سيفولتا». وبعد ذلك قررتُ أن أجعل منها البطل السلبي l'anti-héros لرواياتي. لقد وقعتُ في حبها تقريباً لأنها تمتلك صوتاً قريباً من صوتي، فقررت أن أستخدمها مرة أخرى.

■□ هنا، هو يخرج من مصحة للمجانين ويجد نفسه مديراً لصالون حلاقة وينساق في مغامرات غريبة عجيبة.

□ ما يعجبني في هذه الشخصية أن لا شيء يسير كما تريد، فهي لعبة الظروف القصوى. ينتقل من مصحة للمجانين حيث يقيم لأسباب يجهلها، ثم يستقر بهدوء ليصبح مزيناً للسيدات، ويعود إلى القاع ليظهر من جديد في الحياة العادية دون أن يعرف أبداً سبب ما يحدث له. أعتقد أن هذا يشبه ما يحدث لنا جميعاً.

■□ هذه شخصية بين الواقعية والمتخيّلة.

□ نعم، بالتأكيد. ليس هناك ادّعاء للواقعية منذ الجملة الأولى. إني أشرح للقارئ بأني أقدم له لعبة ذكاء، لَعِباً بالكلمات، طريقة لمقاربة الوقائع الحالية عبر محيطات هذه الشخصيات وكذلك رحلة صغيرة للضحك. أعتقد أن هذه طريقة أخلاقية لمقاربة الأدب لأني لن أدعي أن هذه قصة حقيقية، وأنها قصة نقدية، وأن لدي موقفاً من الواقع.

■□ غالباً ما يعود اللعب حول السلطة في رواياتك، وفي هذه القصة يوجد رجال مالٍ وعمدة برشلونة، وكلهم متورطون في قصة دنيئة.

□ نعم، نعم، نعم. أنا أقول إن القصة ليست واقعية والشخصيات ليست واقعية، ولا الظروف. أستطيع أن أقول رأيي في واقع برشلونة وليس فقط لأن هذ الواقع يمكن أن نجده في كل مكان، مع السياسيين وفي عالم الأعمال وفي القاع، هذه الأمور التي لا توجد عملياً في الصحف.

■□ لدينا انطباعٌ بأن هذه الرواية قد كُتبت على طريقة لعبة «الجثة الرائعة le cadaver exquis»[1]، كل قفزة فيها غير متوقعة أبداً، ويبدو كل شيء وكأنه لتضييع القارئ.

□ ولتضييعي، أنا أيضاً، لأني لم أضع أي مخطط. وإن كنت في البداية أعرف ما أريد أن أكتب، إنها قصة مجنونة تجري أحداثُها في برشلونة اليوم. وبعد ذلك، لم يكن لدي أية فكرة. كنتُ أتساءل كل يومٍ عما يمكن أن يحدث، كان ذلك كسماع المسلسلات الإذاعية إبّان الخمسينيات والتي كانت تُكتب يوماً بيوم. إذن، كنتُ أرتجل، أبدأ قصصاً لا ترضيني، أعود إلى الوراء، أبدأ من جديد. وهكذا بنيتُ الرواية دون أي مخطط كرحلة نقوم بها دون أن نعرف إلى أين سيقودنا القطار.

■□ تشغل برشلونة مكانة هامةً في رواياتك. أما في رواية فنان السيدات، فتبدو هذه المدينة أقل حضوراً منها في الأعمال السابقة:

□ أولاً، لقد تعبتُ من الكتابة عن برشلونة. وقد سئلتُ إن كنتُ سأكتب تاريخها الأدبي، الأمر الذي كنتُ أرفضه. ما يهمني هو آليات المدينة. فبرشلونة هي المدينة التي ولدت فيها، و التي سكنتها معظم حياتي، وهي المدينة التي أعرفها بالصورة الأفضل. إنها مثال جيد جداً لمدينةٍ كبيرة دون أن تكون واسعة، مع جميع مشكلات المدينة، ولم يكن لها تاريخ أدبي عندما بدأت. بدأتُ العمل في هذا الحقل، والآن، يكفي أن تشكل برشلونة الإطار الذي تجري فيه القصة، وهي ليست دراسة عن برشلونة.

■□ أنت تسخر جيداً من الكاتالانيين ومن الكاتالانية في هذه الرواية:

□ أنا أسخر من كل شيء وبصورة خاصة من الولادة الجديدة للهويات الجماعية في وقتٍ صارت فيه الهوية الجماعية في طور الأفول التام، وهذا الأمر لا يخص كاتالونيا فقط. هذا النوع من الوَلَهِ بقصةٍ تُغيَّر بانتظام لتكييف

([1]) مصطلح أدبي ظهر عام 1927، وهو عبارة عن لعبة سريالية تقوم على تأليف جملة جماعياً بكتابة كلمة على ورقة تُطوى قبل أن تُمرّر إلى اللاعب التالي الذي يجب عليه أن يكتب كلمةً أخرى، وهكذا دواليك حتى تنتهي الجملة. والمقصود هنا كتابة الرواية عن طريق توليف أجزاء تبدو مفككة. (المترجم).

الماضي مع رغبات الحاضر يجعلني أضحك كثيراً أحياناً، وكذلك يجعلني أبكي تقريباً. أنا أتفهم الحركة، ولكني أعتقد أن ذلك من أخطاء عصرنا الفادحة.

■□ رواياتكَ عامرةٌ بكثيرٍ من الفرح، و لكن هناك أيضاً خيبة أمل، ثمة شيءٌ ما مخيّب.

□ نعم. فقد انتقلتُ من طرف إلى آخر، مثلي مثل جيلي كله. لقد ولدتُ وعشتُ طويلاً في ظل الديكتاتورية، في دولة شمولية حيث لا يستطيع المرء أن يفعل شيئاً إلا أن يحلم باللحظة التي يتغير فيها كل شيء. وحدث التغيير، واستعدنا الحرية والديمقراطية. وبعد ذلك أدركنا أن الواقع لم يكن كما حلمنا به. لقد كان واقعنا مصنوعاً من التسويات، من النور والظلام. والآن، نقول إننا مشينا طريقاً طويلاً، وإننا أفضل حالاً من السابق، ولكن لا شيء تغير تقريباً.

■□ كما لو أننا نعيش اليوم نوعاً من الروتين الديمقراطي حيث الإساءات أكبر ولكنها تبدو مقبولةً من الجميع.

□ من الصعوبة بمكان تقويم الديمقراطية. فبعضهم سيقومون بذلك، أما أنا فقد اخترتُ هذا الأسلوب العبثي والساخر دون أي ادعاء بتحليلات جادة. من البدهي أننا نعيش في أوربة زمناً يبدو فيه كل شيء سهلاً، ولكن لدي انطباع بأني بعتُ نفسي للشيطان مقابل الراحة والمال. عندما نقارن وضعنا بدولٍ أخرى فسيتبين لنا أنه جيد تماماً. أحياناً نتساءل إن كان هذا ما كنا نصبو إليه حقاً، وإن كنا نستطيع حقاً أن نمتلك إمكانية أن نكون سعداء مع ما حصلنا عليه من إمكانية تبديل السيارة كل سنتين.

■□ عُدَّت روايتكَ الأولى «الحقيقة حول قضية سافولتا» رائدة أو الأولى فيما سمي السرد الجديد في الثمانينات، فما هو تقويمك لهذه الحركة اليوم؟

□ من البدهي أني لا أنوي أن أقوم بأي تجديد كان. ربما أنا أنتمي إلى جيل أتى بعد الجيل الذي سمّي الجيل التجريبي والشكلاني الذي ساد في السبعينيات. لقد أردنا، أنا وآخرون، أن نعود إلى ما كان عليه السرد التقليدي، ولكن مع هم ساخر ووجهة نظر مختلفة، وتلك عودة أهم مما كان يسمى أحياناً ما بعد الحداثة post-modernité أو البعد ـ حداثوية post-modernisme. وكان هناك

أشخاص آخرون يعملون في الاتجاه نفسه، وبالمصادفة قامت روايتي بتمهيد ذلك الطريق، فكان هناك كتاب آخرون من أمثال مارسيه وفاسكيث مونتالبان وخافيير مارياس يكتبون في الاتجاه نفسه.

■□ في علاقتكَ مع الكتابة، تعطي انطباعاً بأنكَ ميكانيكي يفكّ السرد ويعيد تركيبه:

□ نعم أنا أتبع هذه التقنية، إذ يعجبني كثيراً أن أتخيل موقفاً ما. وبعد ذلك، عندما أكتبه، لا أتخيله كقصة يجب أن أرويها، بل كقصة مروية سابقاً. وأحياناً أنتزع جزءاً من السرد لا يهمني. سيهمني ذلك إذا كانت القصة التي كانت بدايةً بالنسبة إليّ. ما يهمني هو فعل الكتابة. لقد حاولتُ عندما كنتُ شاباً أن أقرأ كتباً مع صور إيضاحية. ففي روايات جول فيرن Jules Verne، كان هناك صورة كل نحو ثلاثين صفحة. وتحت تلك الصورة هناك كتابة تلخّص الحدث، وقد كانت أهم من الحدث الذي استُخرجت منه. كنتُ أقول لنفسي: «لماذا لا أكتب هذا النوع من الأدب؟ هناك الآن عدد هائل من الروايات العظيمة جداً، فلماذا لا يُبدأ بالقيام بالمطبخ الجديد لرواية القرن الحادي والعشرين؟».

■□ وهناك انطباع بأنك تتحامى خلف هذا كله، خلف عمليات الفك والتركيب هذه، ثمة جانب ساخر يزيل القدسية عن السرد، كنداءاتك للقراء...

□ لا أعرف. أنا أحتمي طبعاً لأني مقتنع أنه من الصعب جداً، بل من المستحيل، اليوم كتابة رواية عظيمة على الطريقة التقليدية، حتى لو امتلك الكاتب موهبة فلوبير Flaubert أو بلزاك Balzac أو ديكنز Dickens أو تولستوي Tolstoï. يجب على الكاتب أن يقي نفسه من إغراء كتابة أشياء مكتوبة سابقاً. لم تتغير طريقة الكتابة فحسب، بل الذي تغير أيضاً هو طريقة القراءة على وجه الخصوص. يمكن قراءة الروائع القديمة لأنها قديمة. واليوم لا أحد يقرأ رواية مكتوبةً على طريقة القرن التاسع عشر. إني أمتنع عن تقليد صوت بلزاك أو ستندال Stendhal اللذين نحبهما كثيراً. وإذا اختبأتُ فذلك لأني أعي جيداً أني لا أؤمن بذلك. فالأدب الأناني المصنوع من اعترافات، وقد عرف بعض الازدهار في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي ولا سيما في العالم الأنكلوساكسوني، كروايات أبديك Updike التي تروي قصص حياته وعلاقاته

الشخصية وزواجه وأصدقائه.. أراه جيداً، وهو شيء مهم جداً ولكنه لا يهمني كموضوع أدبي.

■□ هل الأدب في رأيك نوع من المزاح؟

□ لا، أبداً. أنا أعتقد أن من الواجب النظر بجدية تامة إلى ما سنقوم به، وعلى الأخص إذا كنا نريد أن نكتب أدب التسلية. يجب أن يكون الكاتب جاداً جداً كجدية الممثل الكوميدي الذي سيظهر أمام جمهور. وبعد أن يقرر الكاتب أن يكون جاداً جداً، يستطيع القيام بحماقات. يجب عليه أن يؤمن أنه يبدع أ دباً ليس أدباً عظيماً طبعاً، ولكن يجب عليه أن يكون شريفاً، وبعد ذلك يبدأ العمل.

■□ هل لديك انطباع بأنكَ قمتَ بعمل كامل، أم أن كل رواية هي بلاطة جديدة على طريقك؟

□ أنا لا أعمل كتاباً مع فكرة شاملة عما يمكن أن أسميه عملي الكامل الذي لا أعده شيئاً فريداً. أنا أقوم بأعمال صغيرة. وفي كل مرة أبني على بناء له طابق إضافي. وأنا لا أشعر الشعور نفسه عندما أكتب اليوم ما كنتُ أشعره في بداياتي. عملياً، أنا لا أحفل بنقد رواياتي واستقبالها، كل ما أعرفه أن لدي قرّاءً قرؤوا ما كتبتُه، على الرغم من أني لا أكتب من أجلهم، ولا من أجل أن أسرهم. يجب ألا أُعدَّ كاتباً يكتب عملاً أدبياً، فهذا أمر خطير جداً[1].■

(1) عن لو ماتريكول دي زانج Le Matricule des Anges . مجلة أدبية مستقلة.

حُرَّاس وادي عبقر

مدير التحرير

حقق النقد المعاصر، وخاصة في القرن العشرين، قفزاتٍ نوعية لم تُعرف من قبل، فقد سار النقد بخطوات ثابتة وسريعة ومختلفة، واستطاع أن يخلّص الناقد من القيود الكثيرة التي كانت تكبّله وتحدد وظيفته، فحرّره أولاً من سلطة المؤلف والمرجعيات الأخرى حين أعلن أنّ النّص مستقلٌّ عمّا يحيط به من عوامل اجتماعية وتاريخية وبيئية وإيديولوجية... إلخ، وذهب إلى أنّ المرجعيات في النص نصيّة خالصة، والتشابه بينها وبين الواقع من قبيل المصادفة، فالنص الأدبي عمل تخييلي أولاً وأخيراً، ووصلت سلطة النص إلى ذروتها مع الشكلانية الروسية ووليدتها البنيوية الشكلانية الفرنسية، ولكنّ الناقد الذي تحرر من سلطة المؤلف وقع في أسر النص وسلطته، وبدلاً من أن يمجّد إلهاً قديماً صار يمجّد إلهاً جديداً، وهكذا انتقل من عبودية إلى أخرى، وظل المؤلف حاراً في نصه بنسبة ما، والناقد يرضي غروره حين يتعامل مع نصه على أنه أنموذج المثال والجمال، ولكن الناقد الذي كان وما زال يبحث عن مسوّغات للانقضاض على مستعبديه في عصر تجاوز فيه الذاتية كل حدودها، وجد فرصة

ملائمة للتحرّر من سلطة النص حين ذهب إلى أنه مبدع حقيقي، وهو قادر على أن يحوّل النقد إلى نص إبداعي، وقد آمن بأن ما يقدمه الشاعر أو الروائي أو المسرحي ليس أفضل مما يقدّمه الناقد، وحاول النقاد جاهدين أن يتخلّصوا من مقولة رددها كثير من المبدعين، وهي أن وظيفة الناقد تقتصر على شرح أو تفسير أو بيان مواطن الجمال في النص الأدبي، وهكذا يأتي الناقد في المرتبة الثانية بعد المبدع، وهذا ما تحرّر منه الناقد بعد ذلك حين قيل في التناص: النقد إعادة إنتاج وبناء على بناء، والمبدع الحقيقي سواء أكان شاعراً أم روائياً أم ناقداً هو الذي يولّد نصاً من نص، وهكذا سارت النظرية الأدبية خطوة جريئة وخطيرة، فانقلب هؤلاء النقاد على أنفسهم في نظريتي القراءة والتلقي، فصارت السلطة بيد القارئ، ومع ذلك فقد تفرّعت هذه السلطة إلى فرعين، فقط ظلت مع أصحاب نظرية التلقي وجان كوهين وإمبرتو إيكو ذات مرجعية نصية، فالقارئ أو المتلقي يتحاور مع نص، ويستمدّ سلطته منه، ولا يجوز له أن يقطع الخيوط التي تصله بهذا النص، في حين سار جاك ديريدا في اتجاه آخر، فقطع الخيوط، وفتح باب التأويل على مصراعيه ذاهباً إلى التأجيل والاختلاف، وهنا كانت بداية الطريق الخطرة، لأن ورثة ديريدا اليوم ذهبوا إلى أن الانفتاح أو الانغلاق في القارئ وليس في النص، ولذلك علينا أن نبحث عن هذا القارئ، وتخلّصوا كلياً من هيمنة النص، ولكنهم وقعوا ـ فيما يبدو لي ـ في مطب عظيم، فصار من الممكن ـ مثلاً ـ أن نساوي بين شعر المتنبي وألفية ابن مالك في الشاعرية، فالشاعرية لا تكمن في النص، وإنما تكمن في القارئ، وهكذا صار باب وادي عبقر من دون حرّاس، وصار بمكنة أي شعرور أن يلج إلى حرم الشعر من دون جواز سفر أو فيزا دخول.

لا نطلب من الناقد اليوم أن يخدم النص، ولكننا نشدد على أن يكون النص في خدمة الناقد، وبما أن الأنثى الجميلة تحرك في الكائن البشري

ما لا تستطيع المرأة الدميمة أن تفعله، وبما أن الصدفة الممتلئة غير الصدفة الفارغة، والشجرة المثمرة غير الشجرة غير المثمرة، والأرض الصحراوية غير الأرض الثرية، فإن الناقد بحاجة ماسة دائماً إلى أن يفرّق بين نص وآخر، فالفلاح يحب أرضه ويرعاها كماشيته، سواء أكانت صالحة للزراعة أم صحراوية، بل هو يعرف سلوكها ومزاجها ويتعامل معها بخبرة واسعة، والفلاح العاقل يدرك سلفاً أن الصحراء لا تنبت أشجاراً وأن الوقت الذي يصرفه في سبيل ذلك مهدور، ولذلك هو لا يفلحها ولا يحرث البحر.. والناقد شبيه بالفرح والغواص والعاشق، وهو يعرف سلفاً طبيعة هذا النص أو ذاك، ويقدّر مدى الخسارة التي سينفقها في إزالة الأعشاب الضارة والطحالب القاتلة عن جثة نصية يدّعي صاحبها بأنها ما تزال حية تسعى... ثم إن الناقد ليس معلماً، وهو لا يفتتح مؤسسة تعليمية يعتاش منها كبعض الأساتذة عندنا، وليس مطلوباً منه أن يأخذ بأيدي المقصرين ويرعاهم، فهذه الوظائف تقوم بها مؤسسات اجتماعية أو ثقافية، وليس صحيحاً أبداً أن الناقد يأكل من موائد المبدعين ويعيش على فتاتهم، ومن أين لهؤلاء أن يطعموا سواهم وهم يأكلون كل يوم على مائدة؟، ثم متى كان الشعراء والمبدعون يطعمون سواهم، وهم الذين يتكسّبون بأقلامهم ومحابرهم، وقد قال المتنبي عنهم:

فسِرْتُ إليكَ في طلبِ		وسار سوايَ في طلبِ

صحيح أن الناقد قد يخطئ وقد يُصيب، وهذا من طبيعة البشرية، ولكن الناقد راءٍ ومكتشف، وهو يشبه الميزان الدقيق أو رجل الجمرك، فالبضائع المهرّبة والممنوعة لا تمر، والنصوص الاستهلاكية إذا مرت على ناقد حقيقي جريمة، ثم دعونا نعترف بأن الذي صنع مجدي سوفوكليس وهوميروس ناقد يُدعى أرسطو استطاع أن يبين جماليات

«أوديب ملكاً» و«الإلياذة» فخلدهما في كتابه الصغير «فن الشعر» فعاش هذان العملان حتى يوم الناس هذا.

دعونا إذن نذهب إلى الحقيقة مباشرة، فالناقد إنسان كالمبدع، وله قدرة محددة، ولذلك هو لا يصنع من النحاس ذهباً ومن القصدير فضة، وهو غير قادر على الإبداع والإنتاج إلا إذا كان إزاء نص فحل ثري، ولذلك يتعرض هذا الناقد في مسيرته لنوعين من النصوص: الأول نص فقير منغلق ميت فارغ لا حياة فيه، وهنا يقف الناقد عاجزاً عن بعث الحياة في أوصاله، وإذا طُلب منه أن يشمّر عن ساعديه ليفتضّ بكارته ويتحدث عن جماليته المزعومة، فإنه يقف إزاء هذا النص عنيناً.. يقف عاجزاً ومعه مناهجه وأدواته ومصطلحاته.. نص خنثى لا تنفع معه العلاجات ولا الأدوية ولا المصحات، وهو يُبطل عمل الناقد ووظيفته فوراً... هنا قد ينفع مع هذا النوع من النصوص أساتذة الجامعات، فيبحثون عن المرفوع والمنصوب والعلل والأمراض والموزون والمكسور... أما الناقد الحقيقي فدوره ليس هنا، وقد قال المعلم الأول «على الشاعر أن يكون صانع حكايات قبل أن يكون شاعراً»، ولذلك ليس الناقد معلماً أو موجهاً أو مصححاً للأخطاء.

أما النوع الثاني من النصوص فهو النص الحي الحيوي الثري الممتلئ، فإذا حَكَكْتَهُ ازداد لمعاناً وتوهّجاً وعطاءً وأنوثة... هنا تتجلى فحولة الناقد، وهو يقلب النص على ألف وجه ووجه، وكلما انداح النص كالعجين انداح الناقد أمامه ليشكل منه أنواعاً منوعة من التشكيلات، ويُعيد الناقد إنتاج النص كما أعاد المبدع نفسه إنتاج نصه من نصوص أخرى، ولذلك نحن بحاجة ماسة إلى التفرقة بين نص وآخر، ليظلّ الناقد حارساً على بوابات وادي عبقر، فيسمح للنص المثمر بالتجوال في حدائق هذا الوادي ويرشّ النصوص الهزيلة والمقعدة والعاقرة بالمبيدات القاتلة.

■

الآداب العالمية-العدد /136/ خريف 2008

السنة الثالثة والثلاثون

المحتويـات

AL ADAB AL AL-ALAMIEAH
THE WORLD LETTERS
NO.136 AUTUMN– 2008
THIRTY THREE YEAR
CONTENTS

"The world letters" is a quarterly magazine issued every three months, interested in publishing translated creations like poems, stories, dramas ... etc
And also studies in literary criticism and scientific researches

Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: aru@tarassul.sy
aru@net.sy
http: //www.aru-dam.org
correspondences are to Editor in chief

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union		**250 S.P**
Inside syria	individuals	**300 S.P**
	Establishment	**900 S.P**
Arab countries	individuals	**600 S.P or 15 $**
	Establishment	**2000 S.P or 25 $**
Other countries	individuals	**900 S.P or 20 $**
	Establishment	**2000 S.P or 40 $**
Formal establishments in Syria		**200 S.P**
Formal establishments in Arab countries		**350 S.P or 20 $**
Formal establishments in other countries		**500 S.P or 20 $**

The world letters

Quarterly magazine issued by Arab Writers union - Damascus

No. 136 Autumn 2008 The Thirty third year